Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

UNIVERSITY OF VIRGINIA LIBRARY
X030525582
Digitized by Google

DR. RUDOLF H
Buchhändler u. An
BONN/RHE

Google

Digitized by Google

DR. RUDOLF HABELT
Buchhändler u. Antiqua
BONN/RHEIN

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

DIE ANTIKE

ZEITSCHRIFT FÜR KUNST UND KULTUR DES KLASSISCHEN ALTERTUMS

HERAUSGEGEBEN

VON

WERNER JAEGER

BIBLIOTHECA BERNENSIS
1963
7500

SECHSTER BAND

VERLAG VON WALTER DE GRUYTER & CO
BERLIN / LEIPZIG
1930

Digitized by Google

DE
1
.A55
v.6
1930

Druck von Walter de Gruyter & Co., Berlin W 10

Digitized by Google

INHALT

Brendel, O., Weiblicher Torso in Oslo 41
Curtius, L., Winckelmann und unser Jahrhundert 93
Daudet, L., Der Humanismus und die zeitgenössische Literatur Frankreichs 146
Deubner, L., Spiele und Spielzeug der Griechen 162
Jaeger, W., Die Antike im wissenschaftlichen Austausch der Nationen 85
Kern, O., Die griechischen Mysterien der klassischen Zeit 302
Klingner, F., Horazische und moderne Lyrik 65
Langlotz, E., Epimetheus 1
Marconi, P., Griechische Löwenköpfe aus Sizilien..... 179
Peek, W., Der Isis-Hymnus von Andros 324
Petsch, R., Die Kunstform von Goethes „Pandora“ 15
Regenbogen, O., Herodot und sein Werk 202
Schadewaldt, W., Begriff und Wesen der antiken Klassik 265
Schuchhardt, W.-H., Der Jüngling von Marathon 332
Technau, W., Bronzestatue eines Knaben aus Pompeji 249
Weisbach, W., Et in Arcadia ego 127
Wolters, P., Gestalt und Sinn der Ähre in antiker Kunst 284

Digitized by Google

Digitized by Google

EPIMETHEUS

VON

ERNST LANGLOTZ

Die Bronzestatuette, die hier zum erstenmal bekanntgemacht wird, gehört zum Nachlaß Edward Perry Warrens, eines der wenigen Zeitgenossen, deren humanistische Bildung sich nicht in Wissen und Kennerschaft erschöpft, sondern im Sinne der Renaissance, die gesamte Lebenshaltung bestimmend, ausgewirkt hat. Was die Vereinigten Staaten, seine Heimat, heute an erlesenen Antiken besitzen, wird seinem und des Freundes John Marshall Blick verdankt. Es finden sich Kostbarkeiten darunter wie das Erosrelief, die Megaklesstele und das Bronzepferd.

Der Fundort unserer Bronze ist nicht bekannt (Taf. 1—4). Daß sie ein griechisches Original des strengen Stils ist, bedarf keines Beweises. Durch Erdsalze und Feuchtigkeit hat das Werk schwer gelitten. Tiefe Wunden, Risse und Wucherungen haben die Oberfläche dermaßen entstellt, daß nicht nur die Ziselierung, sondern auch die feinere Modellierung vernichtet sind. Eine fressende Krankheit zermürbte das Erz, und der endliche Zerfall schien nur eine Frage der Zeit, bis es André in Paris gelang, die Wucherungen zum Stillstand zu bringen. Trotz dieser starken Gefährdung sind die Glieder ungebrochen, und nur geringe Verbiegungen an Arm und Bein der linken Seite haben die ursprüngliche Formung etwas entstellt.

Die langbärtige Gestalt holt mit beiden bis hinter den Kopf erhobenen Händen zum kräftigen Schlag aus. Ihre breite Brust wiegt sich durch die Geschmeidigkeit des Körpers etwas zur Seite und der schmale Kopf folgt ihr hierin, den Blick auf das tiefer liegende Ziel gerichtet. Ein jedes Glied ist an der Bewegung beteiligt, für das Auge am stärksten wohl das rechte Bein, dessen Fuß sich leicht vom Boden abdrückend hebt, als begänne von hier der Ruck des Ausholens durch den Bogen des gespannten Schenkels und den herausgewölbten Oberkörper in die erhobenen Hände hinaufzuschießen, indes die Last des Körpers bereits auf das linke Bein sich neigt, das beim Schlag vor allem den Körper zu tragen und ihm Stütze zu sein hat.

Digitized by Google

Welcher Art aber ist die Waffe, die den Schlag vollbringen soll? Stellung und Griff der Hände lassen nur an Beil oder Hammer denken: und damit rühren wir an die Deutung der Figur. Zuvor ist jedoch auszusprechen, daß nicht die Schönheit des gestrafften Körpers der Sinn des Werkes sein kann. Das wäre modern gedacht. Der wirklichkeitsnahe Grieche verlangt bei so ausdrucksvoller Gebärde zu sehen, warum der Körper so stark be-

Abb. 1. Kentauromachie. New York.

wegt ist, gegen wen er die Waffe schwingt. Die Bronze war also keine Einzelfigur, sondern Teil einer Gruppe.

Überschauen wir die erhaltenen Darstellungen ähnlich sich wehrender oder angreifender Gestalten, so scheidet die zunächst liegende Möglichkeit einer Schlacht deswegen aus, weil der Bärtige mit keiner der üblichen Waffen kämpft und sein Körper unbewehrt ist. Es könnte sich dann nur um einen plötzlichen Überfall handeln, wo man zur nächstbesten Waffe greift, wie die Lapithen bei der Hochzeit des Peirithoos mit Bratspieß und Schlachtbeil die geil gewordenen Kentauren abtun (Abb. 1). Allein die Vorstellung einer Kentauromachie als kleines vielfiguriges Weihgeschenk hat wenig Wahrscheinlichkeit. Möglich wäre ferner — und E. P. Warren hat es geglaubt — in dem Bärtigen Hephäst zu erkennen, der mit dem Beil das Haupt des Göttervaters spaltet, aus dem dann die Göttin Athena in strahlender Waffenrüstung herausspringt. Aber keine Darstellung der Athenageburt zeigt Hephäst mit dem Hammer zuschlagend, stets wird der Augenblick der vollzogenen Geburt dargestellt, wo der helfende Gott mit dem Hammer im Arm den Olymp wieder verläßt (Abb. 2); und zudem hat die Darstel-

Digitized by Google

lung eines so figurenreichen Mythos als kleines plastisches Weihgeschenk weder Analogie noch Wahrscheinlichkeit. Gibt es einen anderen Mythos, der mit weniger Figuren eine geschlossene plastische Gruppe rekonstruieren läßt, so hat er bei der Deutung den Vorzug.

Eine schwarzfigurige Lekythos im Cabinet des Médailles weist den Weg (Abb. 3). Das Bild auf ihrer Wandung stellt in flüchtig gemalten schwarzen Silhouetten mit spärlicher Binnenzeichnung zwei bärtige Männer dar, die mit Hämmern auf einen großen Frauenkopf schlagen. Was will diese seltsame Darstellung besagen? Wir müssen erst unser modernes Sehen und Verstehen archaischen Gesetzen der Darstellung anzupassen suchen, um dann das Bildchen so zu begreifen: zwei bärtige Dämonen schlagen mit Hämmern auf den Boden, da öffnet sich die Erde und eine jugendliche Göttin steigt mit staunend erhobenen Händen aus der gespaltenen Erde ans Licht.

Abb. 2. Geburt der Athena. London.

Noch ein anderes, ebenfalls im ersten Jahrzehnt des 5. Jahrhunderts gemaltes, aber campanisches Bild auf einer Kanne in Neapel zeigt eine ähnliche Szene, nur mit dem Unterschied, daß der eine dem Schlagenden Einhalt gebietet, indem er auf die auftauchende Göttin hinweist (Abb. 4). Außerdem sind beide bartlos.

Wir brauchen uns nicht mit Deutungsversuchen des seltsamen Vorganges zu mühen, denn auf einem rotfigurigen Krater perikleischer Zeit in Oxford, offenkundig den gleichen Mythos darstellend, sind alle Figuren mit Namen benannt (Abb. 5). Es ist in der weniger auf die Aktion, als auf das Zuständliche gerichteten Kunst dieser jüngeren Zeit begründet, daß auf diesem Bilde nicht mehr der Hammer geschwungen wird, sondern daß das Wunder bereits geschehen ist. Nun wissen wir, daß der Mann mit dem Hammer kein anderer als Epimetheus ist, der Pandora, die 'Allspenderin', befreit hat. Eros mit einer Tänie schwebt auf sie zu, und Hermes, von Zeus entsandt, eilt, sie mit einer Blume zu schmücken.

Diese Fassung des Mythos weicht von der in Hesiods Theogonie

Digitized by Google

erzählten Fabel insofern ab, als Pandora auf unseren Bildern nicht als erstes Weib, mit allen Übeln ihres Geschlechts beladen, als ein zweifelhaftes Glück der Sterblichen die Erde betritt, sondern als die große Naturgöttin, die allspendende Erdgöttin vorgriechischen Kultes erfaßt ist, die als Meter, Kore und Demeter im homerischen Olymp nicht mehr gleichen Rang wie in dem tellurischen Kosmos pelasgischer Vorzeit gefunden hat.

Anschaulich wie in allen griechischen Mythen ist hier im dichterischen

Abb. 3. Auftauchen der Pandora. Paris, Cab. des médailles.

Bild ein Naturgeschehen erfaßt: Pandora als Mutter Erde, die nach langer winterlicher Starre durch Regen des Himmels und Arbeit der Menschen wieder auflebt, um Blüte und Frucht zu tragen.

Mit diesen Vasenbildern sind die Darstellungen der Geburt der Pandora nicht erschöpft. Die späten vom Beginn des 4. Jahrhunderts können außer Betracht bleiben, aber andere den genannten Bildern gleichzeitige erfordern noch ein Wort. In ähnlicher Weise stellen sie die emporsteigende Göttin dar, aber es ist nicht Epimetheus, der mit dem Götterhammer die Erde geschlagen hat, sondern Silene sind es, die auch auf jüngeren Darstellungen die Göttin umtanzen. Ein solcher Personenwechsel ist auf den Vasen dieser Zeit nicht verwunderlich, er hat sich unter dem Eindruck dramatischer Spiele an den großen Dionysien vollzogen, wo Götter- und Heroenmythen

Digitized by Google

in burlesker Weise von Silenen gespielt wurden (Abb. 6). Dionysos pflegte da in fröhlicher Weise den Knoten des Schicksals zu lösen, und im Mythos

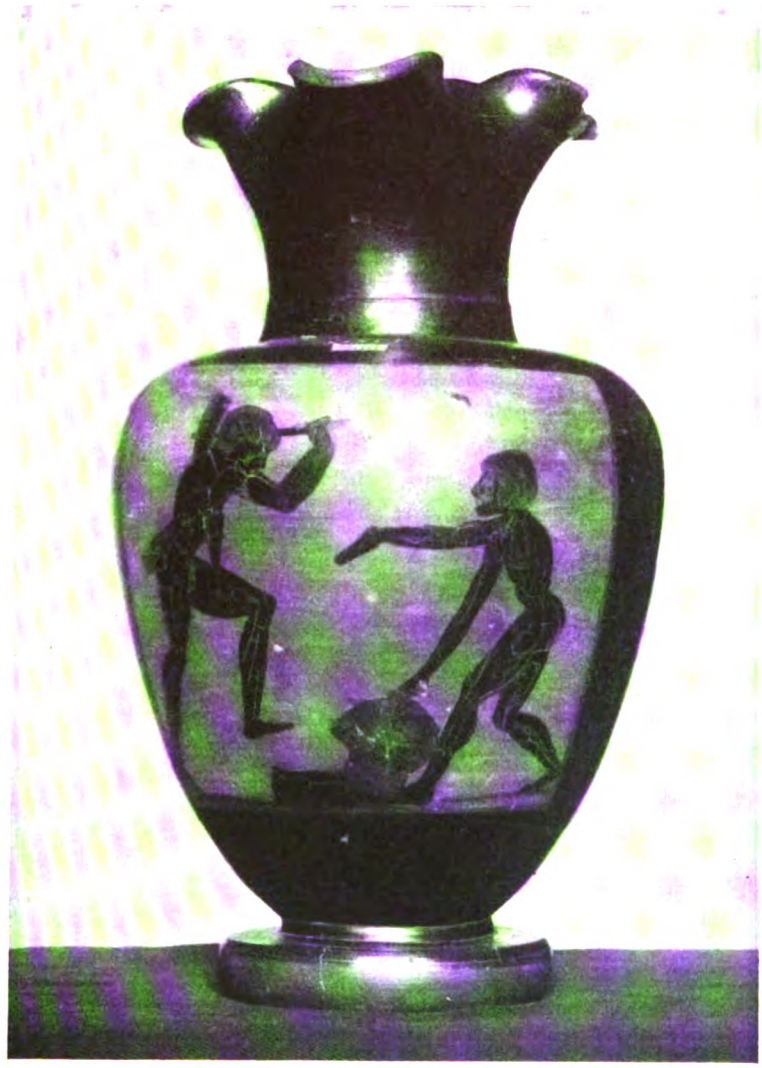


Abb. 4. Auftauchen der Pandora. Neapel.

der Geburt der Erdgöttin war es nicht schwer, Fäden zum Bereich des großen Naturgottes zu spinnen.

Die Häufigkeit solcher Darstellungen im Anfang des 5. Jahrhunderts läßt vermuten, daß die „Sphyrokopoi" (Hammerschwinger) des Sophokles nicht das erste Satyrspiel dieses Inhalts waren, und aus zwei rätselhaften

Digitized by Google

Vasenbildern darf vielleicht auf ein solches Stück schon in der Zeit des Aischylos geschlossen werden (Abb. 7). Wieder sind es Silene, die auf Vasenbildern im Louvre und in Florenz Beile schwingen, aber statt der auftauchenden Pandora sehen wir einen Tymbos, der oben von einer Sphinx als üblichem Grabschmuck archaischer Zeit bekrönt wird. Dieses Grab bearbeiten zwei Silene mit ihren Instrumenten; die Schrammen auf dem Hügel zeugen von der Wucht ihrer Schläge, und ihr Erfolg kann nicht zweifelhaft sein: das Grab, das Sinnbild der im Winter toten Erdgöttin, wird er-

Abb. 5. Epimetheus und Pandora. Oxford.

brochen und die Göttin wird ihm, von Silenen umtanzt und von Dionysos begrüßt, entsteigen.

Bei der Ergänzung der Gruppe ist über Vermutungen nicht hinauszukommen. Wir werden Pandora vor Epimetheus auftauchend erwarten dürfen, nicht nur mit dem Kopf, sondern mit dem Oberkörper aus der Erde ragend, wie es der Krater in Oxford zeigt. Ob in Seiten- oder Vorderansicht, muß zweifelhaft bleiben, obwohl diese aus Gründen der Komposition wahrscheinlicher ist. Auf diese beiden Gestalten hat sich die Gruppe kaum beschränkt. Sowohl die Darstellung dieses und ähnlicher Mythen, als auch die Überlegung, daß der Vorgang bei nur zwei Figuren mißdeutet werden könnte, fordern ein Gegenbild des Gottes. Sein Bruder

Digitized by Google

Prometheus wandte sich wohl, vielleicht ähnlich wie auf dem Vasenbild in Neapel, der Göttin zu, durch seine Gestalt eine Dreifigurengruppe wie auf dem Ludovisirelief zu einer Einheit schließend.

Die kunstgeschichtliche Bestimmung der Statuette hat mit der Erkenntnis der vom Künstler gewollten Hauptansicht zu beginnen. Denn nur in dieser eröffnet sich der volle plastische Gehalt des Werkes. Zwar kann darüber kein Zweifel sein, welche Seite dem Beschauer zugewandt

Abb. 6. Satyrspiel. Stockholm.

war, aber ob die Figur mehr oder minder im Profil gesehen werden muß, darüber kann beim Verlust der richtungweisenden Plinthe gestritten werden. Am sichersten ist die Hauptansicht durch Beobachtung asymmetrisch gebildeter Teile zu finden. Der Bart ist in seiner rechten Hälfte breiter und von einem stärker gekrümmten Bogen begrenzt; die Brust lädt mächtiger nach links aus; beides gewiß deshalb so geformt, um auch in Verkürzung gesehen zur Geltung kommen zu können. Es ist klar: in reiner Frontansicht des Kopfes ist die Figur unmöglich (Taf. 3); ganz davon zu schweigen, daß sie dann nicht in der üblichen reliefgebundenen Weise ihre Glieder bewegen und am Ziel vorbeischlagen würde. Fassen wir sie im Profil (Taf. 2), so ist die mächtige Wölbung der Brust nicht sichtbar, der Kontur der Vorderseite, vom vorspringenden Glied unterbrochen, wäre schwach und charakterlos, weil die reich modellierte rechte Rumpfhälfte fürs Auge verloren ginge. Ungriechisch wäre auch die völlige Überschneidung des linken Arms durch den Kopf.

Digitized by Google

Nehmen wir dagegen zur Statuette eine Stellung ein, die im rechten Winkel zu der ihre Zehen verbindenden Geraden liegt, so ist es, als erklänge nach dissonanten Griffen ein harmonischer Akkord (Taf. 1). Die Aktion der Hände kommt überzeugend zur Wirkung, der Rumpf wölbt sich in voller Straffheit, der Rücken wirkt nicht mehr verwachsen, sondern ist von athletischer Spannung, sein Umriß buchtet sich im Kreuz tief ein und springt dann in dem kräftig geschwellten Gesäß wieder vor. Auch die Funktion des asymmetrisch geformten Bartes erhellt nun, der in dieser Ansicht auf beiden Seiten gleich breit wirkt.

Abb. 7. Krater. Silene Pandoras Grab erbrechend. Louvre.

In dieser richtigen Ansicht ist es nicht schwer die Entstehungszeit der Bronze genauer zu bestimmen: sie gehört nach ihrem schlanken Bau, dem mehr als im frühen strengen Stil rund geformten und nuancenreich modellierten Rumpf in die Epoche vor Mitte des 5. Jahrhunderts, die Zeit des myronischen Diskobolen.

Doch bevor wir uns dem Kreis mehr oder weniger verwandt bewegter Gestalten zuwenden, von denen der Epimetheus nicht zu trennen ist, sei auf einen kleinen Bronzekopf im Britischen Museum hingewiesen, der, ebenfalls eine originale Arbeit derselben Zeit, dem Epimetheus so sehr

Digitized by Google

EPIMETHEUS
SAMMLUNG WARREN

Digitized by Google

Digitized by Google

EPIMETHEUS
SAMMLUNG WARREN

Digitized by Google

Digitized by Google

EPIMETHEUS
SAMMLUNG WARREN

Digitized by Google

Digitized by Google

EPIMETHEUS
SAMMLUNG WARREN

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 8a—b. Bronzekopf. Brit. Mus.

Abb. 8c.

Digitized by Google

gleicht, daß man, widersprächen nicht die Maße, versucht wäre, in ihm den Prometheus der Gruppe zu erkennen (Abb. 8). Die Verwandtschaft erstreckt sich nicht nur auf den Bau des Kopfes, die Formung von Antlitz und Bart, sondern selbst auf eine so individuelle Formgebung, wie die der Haarbüschel. Der Kopf ist um wenig größer, als der des Epimetheus, und deshalb sorgfältiger gearbeitet. Brauen, Lippen und Augensterne waren bei ihm in anderem Metall eingelegt.

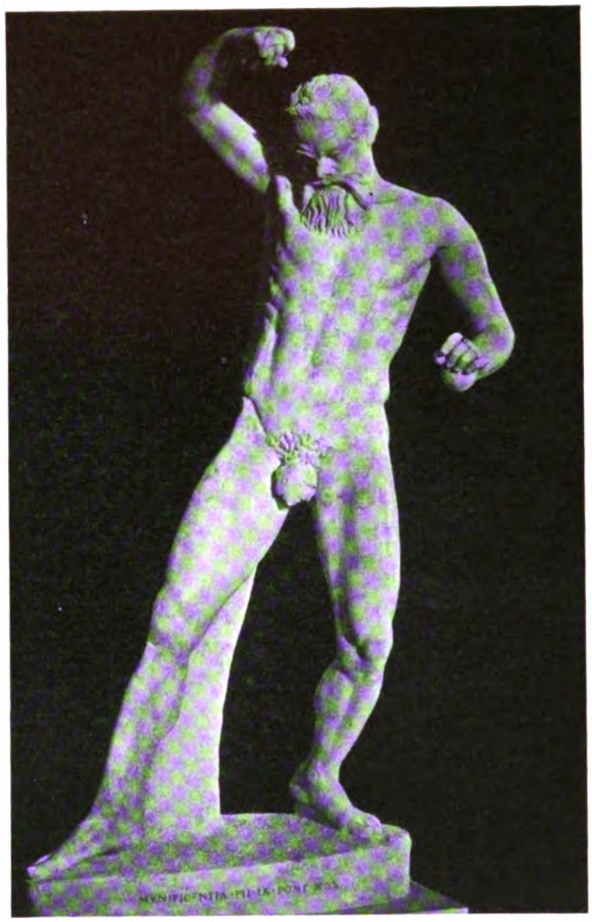


Abb. 9. Marsyas des Myron. Lateran.

So gewiß der Bronzekopf im Britischen Museum seiner Formgebung nach von der Statuette nicht zu trennen ist, kann er doch die Frage nach dem Bereich, dem beide Werke entstammen, nicht beantworten helfen. Seine Eigenart bekundet der Epimetheus sichtbarer, wenn wir ihm ähnlich bewegte Gestalten der gleichen Epoche zur Seite stellen: die Tyrannenmörder, die Lapithen vom Zeustempel und den Marsyas des Myron (Abb. 9). Denn all diese als meisterhafte Gestaltungen stark bewegter Körper bewunderten Werke wirken neben dem Epimetheus außerordentlich schlicht, was gewiß nicht in ihrer Entstehungszeit begründet sein kann. Denn die Lapithen sind gleichzeitig und der Marsyas ist sogar jünger. Ihr Körper wird auch bei noch so jähem Ruck oder wuchtigem Schlag nicht in gleichem Grade in Mitleidenschaft gezogen. Die Auswirkung der Bewegung im Rumpf mutet bei solchem Vergleich als wesentlichster Zug der plastischen Gestaltungsart dieses Künstlers an und ruft die kärglichen antiken Berichte über die beiden Bildhauer ins Gedächt-

Digitized by Google

nis, die sich vor allem der plastischen Gestaltung lebhaft bewegter Körper gewidmet haben: Myron und Pythagoras.

Beschreiten wir damit den Weg, die Bronze mit dem Namen eines Künstlers zu verbinden, so verheimlichen wir uns nicht, wie hypothetisch alle Zuweisungen an griechische Meister sind, solange nur aus allgemeinen Erwägungen, mehr ahnend, als auf Grund eindeutiger Tatsachen ein Bildwerk mit dem Namen eines Künstlers verbunden wird. Aber der Versuch, das Dunkel zu lichten, muß auch auf die Gefahr des Mißlingens und der Möglichkeit, peripherisches Gut einem Künstler aufzubürden, immer wieder gewagt werden, da ein Kunstwerk der Vergangenheit historisch erst dann verständlich wird, wenn es, seiner Vereinzelung entrissen, im Kreise der Artverwandten betrachtet wird. Nur so ist eine Zuweisung zu rechtfertigen, daß wir stilverwandte Werke zu Gruppen zusammenschließen und ihnen, um nichtssagende Bezeichnungen zu vermeiden, Namen geben, die sie als sinnvolles Glied in der Geschichte der griechischen Plastik erscheinen lassen. Solange für die Benennung nicht durch einen glücklichen Fund oder Blick ein gesichertes Fundament gewonnen ist, hat sie nur heuristischen Wert. Aber selbst diese Prämisse bedarf noch einer Einschränkung: es ist nicht gerade wahrscheinlich, daß eine der erhaltenen Kleinbronzen wirklich der Hand eines der großen bekannten Meister entstammt: Zuweisungen müssen bei der Dürftigkeit unseres Wissens und dem kleinen Bestand an originalen Werken der älteren Zeit immer den Kreis des betreffenden Künstlers mit einbegreifen, ja vielleicht sogar seine Wirkung auf fernstehende kleine Werkstätten, denen es nur gelingt, einen Zug seiner Werke ihren Arbeiten einzuverleiben. Nur in diesem Sinne einer symbolischen Bedeutung des Künstlernamens wollen die folgenden Darlegungen verstanden sein.

Abb. 10. Geschnittener Stein. Philoktet.

Myron, durch wiedererkannte römische Kopien einer der am besten bekannten Künstler des 5. Jahrhunderts, kann den Epimetheus nicht gearbeitet haben. Dazu ist sein Marsyas zu verschieden im Erfassen der Bewegung und der Durchformung des Körpers (Abb. 9). Und Pythagoras? Sein oft beschworener Schatten ist noch keine greifbare Gestalt wie Myron geworden, da es noch nicht gelungen ist, unbestritten eins seiner Werke zu entdecken.

So können wir den Epimetheus an keinem gesicherten Werk vergleichend messen, sondern müssen den lakonischen Ausspruch eines Kunst-

Digitized by Google

schriftstellers aus dem Kreise des Lysipp zu verstehen suchen, der bemerkt hat, daß Pythagoras als einer der ersten auf Rhythmus in seinen Werken geachtet hat. Rhythmos im griechischen Sinne des Wortes bedeutet nicht das Fließen, wie in unserem Sprachgebrauch, sondern den schnellen Wechsel im Übergang von einer Bewegung in die andere, wie beispielsweise das Auf- und Niedertauchen eines Schiffes in bewegter See. Der Rhythmus in Werken des Pythagoras muß also darin bestanden haben, daß es ihm gelang, die Beweglichkeit in einem plastisch geformten Körper dermaßen zu steigern, daß er nicht nur die gerade sich vollziehende, sondern auch die sich daran anschließende Gegenbewegung sichtbar verkörpert hat. Und dieser feinere Sinn für Sehnen und Nerven, das Widerspiel der Muskeln im plötzlichen Ruck der Bewegung ist es, was in der Beschreibung des Epimetheus schon ausgesprochen und durch die Gegenüberstellung mit gleichzeitigen Werken augenfällig geworden ist und uns berechtigt, die Statuette mit Pythagoras in Verbindung zu bringen.

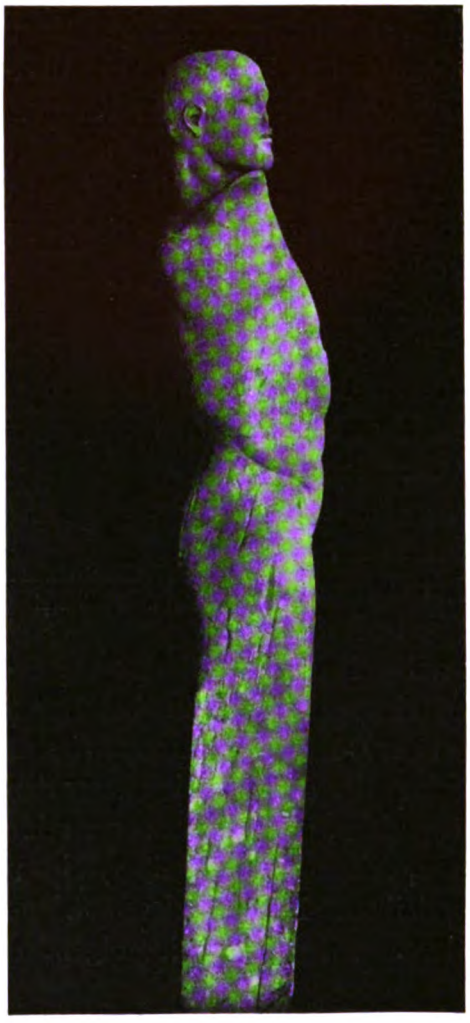


Abb. 11. Diskobolenherme. Thermenmuseum.

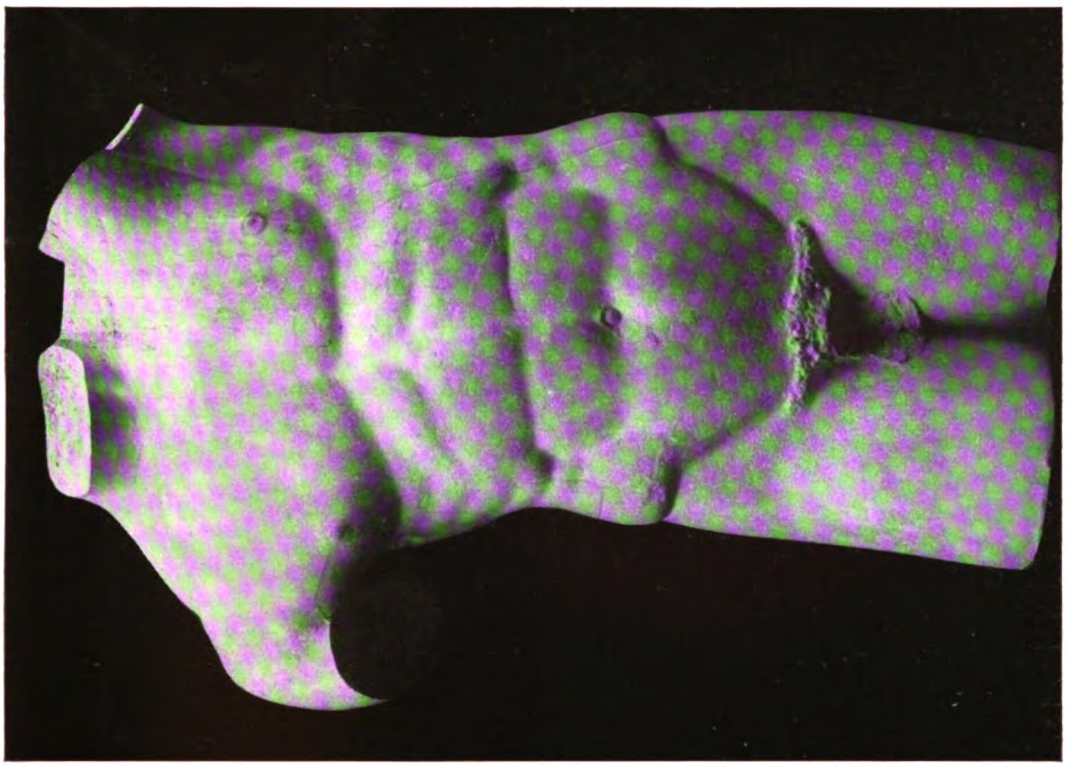
Eine Gemme mit der Nachbildung eines seiner berühmtesten Werke bestätigt die Deutung jenes xenokrateischen Ausspruchs (Abb. 10). Sie kopiert frei die Statue des Philoktet mit dem schicksalsschweren Heraklesbogen in der Hand, ohne den Ilios nicht genommen werden konnte. Der Heros stützt sich hier, um den Schmerz der nicht heilenden Wunde beim Gehen zu lindern, auf den Stock. Den lahmen Fuß setzt er soeben vor, den Oberkörper vorgebeugt, wie um die Last und damit den Schmerz des Auftretens zu mindern. Der andere Fuß hebt die Sohle bereits vom Boden und wird im nächsten Augenblick den Körper tragen.

Digitized by Google

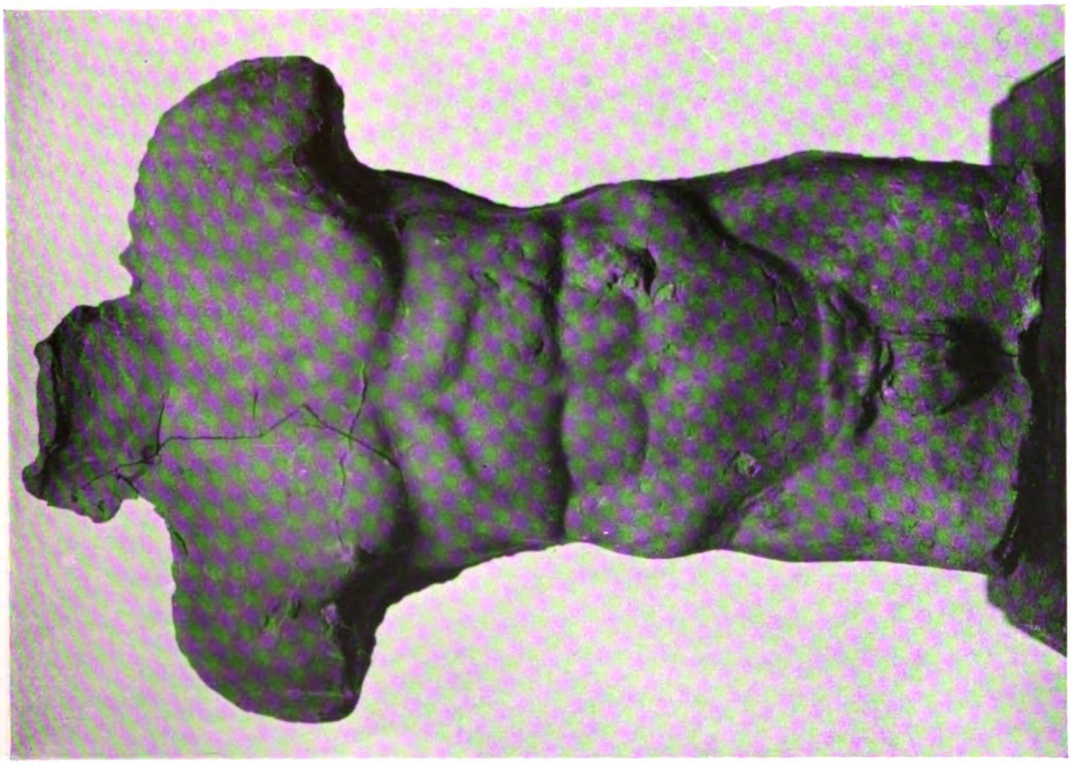
DISKOBOL IM THERMENMUSEUM

Digitized by Google

Digitized by Google



b. TORSO. LOUVRE



a. MODERNER AUSGUSS EINER TONFORM AUS TARENT

Digitized by Google

Digitized by Google

Eine Darstellung, die selbst in der kleinen Nachbildung noch eine Vorstellung davon erweckt, wie großartig der an sich unplastische Vorwurf, das zuckende Schreiten eines Lahmen, gestaltet war.

Eindrucksvoller als diese kümmerliche Nachbildung zeigt die Diskobolenherme im Thermen-Museum den Wendepunkt einer Bewegung plastisch erfaßt (Taf. 5). Man hat deshalb in ihr ein Werk des Pythagoras vermutet. Die jetzt fehlenden Arme waren, den Diskus umfassend, zur Seite gestreckt, im mächtigen Anschwung der Wurfscheibe, die der Jüngling im darauffolgenden Augenblick um seine Achse wirbelnd abschleuderte.

Abb. 12. Diskobol. Athen.

Das was die Einzigartigkeit dieser Statue unter allen Arbeiten anderer Künstler ausmacht, ist die Darstellung des Ruckes, durch den der Kopf, zur Rechten geworfen, der Schwingbewegung vorauseilt. Da Einzelformen zu vergleichen die schlechte Erhaltung der Bronze vereitelt, sei auf das Erfassen der bewegten Konturen des Körpers verwiesen, vor allem auf den Umriß des kraftgeschwellten Rückens, dem an Großartigkeit plastischer Durchformung nichts Ebenbürtiges zur Seite zu stellen ist (Abb. 11).

Der gegen die Zuweisung an Pythagoras erhobene Einwand, der Diskobol könne seines kahlen Schädels wegen nicht von dem Künstler stammen, dem eine besondere Sorgfalt in der Wiedergabe der Haare nachgerühmt wird, wiegt wenig, weil der Marmorkopist die Ziselierung des Bronzeoriginals nur durch Bemalung wiedergeben konnte.

Die Haarbehandlung des Pythagoras hat das Interesse antiker Kunstforscher erregt. Sie kann also nicht die übliche des strengen Stils gewesen sein. Die auffallende Gliederung der Haare in einzelne federartig stilisierte Strähnen, wie sie der Bronzekopf in London zeigt, darf deshalb ebenfalls für die Zuschreibung an jenen Künstler geltend gemacht werden. Mehr

Digitized by Google

Digitized by Google

Eine Darstellung, die selbst in der kleinen Nachbildung noch eine Vorstellung davon erweckt, wie großartig der an sich unplastische Vorwurf, das zuckende Schreiten eines Lahmen, gestaltet war.

Eindrucksvoller als diese kümmerliche Nachbildung zeigt die Diskobolenherme im Thermen-Museum den Wendepunkt einer Bewegung plastisch erfaßt (Taf. 5). Man hat deshalb in ihr ein Werk des Pythagoras vermutet. Die jetzt fehlenden Arme waren, den Diskus umfassend, zur Seite gestreckt, im mächtigen Anschwung der Wurfscheibe, die der Jüngling im darauffolgenden Augenblick um seine Achse wirbelnd abschleuderte.

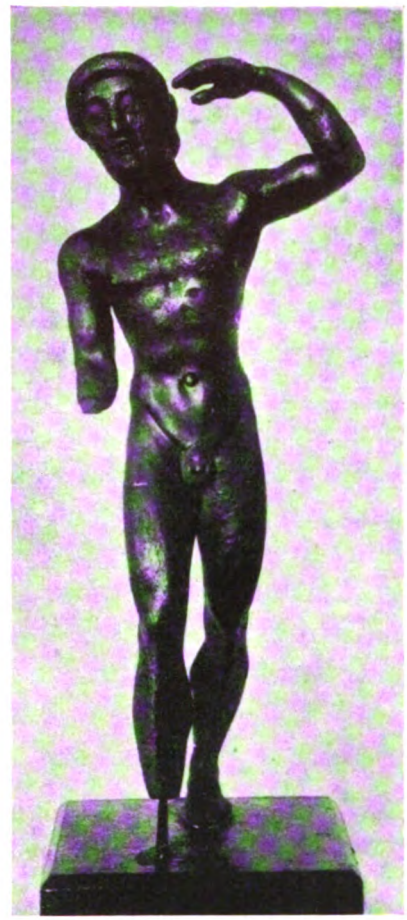


Abb. 12. Diskobol. Athen.

Das was die Einzigartigkeit dieser Statue unter allen Arbeiten anderer Künstler ausmacht, ist die Darstellung des Ruckes, durch den der Kopf, zur Rechten geworfen, der Schwingbewegung vorauseilt. Da Einzelformen zu vergleichen die schlechte Erhaltung der Bronze vereitelt, sei auf das Erfassen der bewegten Konturen des Körpers verwiesen, vor allem auf den Umriß des kraftgeschwellten Rückens, dem an Großartigkeit plastischer Durchformung nichts Ebenbürtiges zur Seite zu stellen ist (Abb. 11).

Der gegen die Zuweisung an Pythagoras erhobene Einwand, der Diskobol könne seines kahlen Schädels wegen nicht von dem Künstler stammen, dem eine besondere Sorgfalt in der Wiedergabe der Haare nachgerühmt wird, wiegt wenig, weil der Marmorkopist die Ziselierung des Bronzeoriginals nur durch Bemalung wiedergeben konnte.

Die Haarbehandlung des Pythagoras hat das Interesse antiker Kunstforscher erregt. Sie kann also nicht die übliche des strengen Stils gewesen sein. Die auffallende Gliederung der Haare in einzelne federartig stilisierte Strähnen, wie sie der Bronzekopf in London zeigt, darf deshalb ebenfalls für die Zuschreibung an jenen Künstler geltend gemacht werden. Mehr

Digitized by Google

zeichnerisch finden wir sie an der einige Jahrzehnte älteren Bronzestatuette eines Adoranten in New York, die aus anderen Gründen dem Pythagoras zugewiesen worden ist.

Es ist nicht verwunderlich, daß die gymnastische Übung, die wie keine andere den Körper in heftigste Bewegung versetzt, diesen Künstler zur plastischen Gestaltung besonders gereizt hat. Das beweist ein Torso im Louvre (Taf. 6b). Seine Haltung kann beim Verlust der Arme eine auf der Akropolis gefundene Bronze verständlich machen (Abb. 12). Der Jüngling ist eben zum Diskuswurf angetreten und macht mit der Scheibe die ersten wiegenden Bewegungen, indes der andere Arm, als halte er der Last die Wage, erhoben ist. Dem Rhythmus der Bewegung wie bei den anderen Werken nachzugehen, ist bei dem Fehlen der Glieder nicht möglich. Die stilistische Nähe zu dem Diskobolen Ludovisi wird aber erwiesen durch die Fügung und Formung der Rumpfmuskulatur, wenn diese auch bei dem Pariser Torso durch die jüngere Entstehungszeit minder streng ist.

Wir finden sie ähnlich bei einem Jünglingstorso, von dem nur die Tonform erhalten ist (Taf. 6a). Sie ist durch lange Benutzung beschädigt. Der moderne Ausguß gibt unverkennbar — wenn auch in handwerklicher Ausführung — den Körpertypus der oben besprochenen Torse, aber in ruhiger Haltung wieder. Der Fundort der Form in Unteritalien, der Heimat des Pythagoras, bietet eine weitere Stütze für die Zuweisung des Epimetheus und seiner Verwandten an diesen Künstler.

Digitized by Google

DIE KUNSTFORM VON GOETHES „PANDORA"

VON

ROBERT PETSCH

„Bewundert viel und viel gescholten", hat Goethes Pandora selbst in dem engeren Kreise der Goethegemeinde, der für eins der tiefsten dichterischen Symbole des „Deutschen Idealismus" doch wohl die rechte Einstellung des Geistes und des Herzens mitbringt, fast so wechselvolle Schicksale durchgemacht wie die Gestalt der Helena in der alten und neuen Welt. Nur richten sich Lob und Tadel hier nicht so sehr auf den geistig-sittlichen Gehalt der Fabel; ihm hat man verschiedene Deutungen gegeben, und die jüngste Vergangenheit hat gerade hierüber — ich brauche nur den Namen Ernst Cassirer zu nennen — neues Licht verbreitet. Niemand zweifelt daran, daß aus diesen Versen und Strophen eines der gedankenschwersten und zugleich abgeklärtesten, erhabensten dichterischen Bekenntnisse Goethes aus der Höhe seines Schaffens zu uns spricht. Um so heftiger ist immer wieder die Form des Werkes, das Wort im weitesten Sinne genommen, von der Kritik umstritten worden. Die fast überirdische, hinreißende Schönheit der lyrischen Teile freilich, vor allem der Liebesklagen des Epimetheus, hat man jederzeit anerkannt. Um so weniger einig ist man sich um die innere Zusammengehörigkeit der antikisierenden und romantischen Formen der einzelnen Teile untereinander und vor allem mit dem erlebten Gehalt, der gebieterisch nach einer ihm gemäßen Gestaltung drängte. Zweierlei ist vor allem dem Werke immer wieder vorgeworfen worden, und wir müssen uns damit auseinandersetzen, wenn wir das Kunstwerk als solches würdigen und, über die kritische Betrachtung zum vertieften Genusse zurückkehrend, in seiner ganzen Pracht auf uns wirken lassen wollen. Auf der einen Seite bemängelt man die oft bis zur Schwerverständlichkeit (wenn auch nicht gerade Unverständlichkeit) getriebene Nachbildung und selbst Übersteigerung des griechischen Dialogs mit seiner dialektischen Schärfe, seinem rhetorischen Aufbau, seiner gedrängten Gliederung und Betonung, seinen

Digitized by Google

Anspielungen, Andeutungen und Umschreibungen, die immer wieder das unmittelbare Gefühl zugunsten des Wissens und des Nachdenkens, ja Grübelns zurückzudrängen scheinen. Und es ist gewiß nicht zu leugnen, daß Goethe diesen Stil bis zu einem gewissen Grade erlernt, systematisch geübt und endlich mit einer Art von Virtuosität gehandhabt hat, die sich im freien Spiel mit den Gegenständen erging — so, wie er in den eigentlich lyrischen Teilen der Handlung einmal die Seele sich ganz frei ins Ätherblau aufschwingen läßt und den Boden der dramatischen Handlung fast aus dem Auge zu verlieren scheint. Es fragt sich nur, ob Goethe uns damit wirklich aus der reich zusammengewobenen Anschauung und Gefühlswelt seiner Dichtung herausreißt und uns Außenwirkungen unterwirft, die dem künstlerischen Gesamterlebnis nicht mehr zugute kommen, oder ob jene scheinbaren Ausschweifungen vielleicht in die eigentümlich offene Form des Ganzen (das in einzelnen Teilen doch streng erscheinen mag) sich leicht und frei einfügen. (Freilich, gerade diese Gesamtform des Dramas, die zu den Schulbegriffen dieser Gattung so wenig stimmen will, die aber mit Goethes später Bühnendichtung im weitesten Sinne sehr nahe zusammenhängt, ist selbst noch sehr umstritten!) Der andre Vorwurf, den man der „Pandora" bis in die neueste Zeit gemacht hat, gipfelt darin, daß wir es mit einer gleichsam spielerischen Betätigung dichterischer Kräfte im höfischen Dienste zu tun haben; daß dies „Festspiel" mit einer gewissen Willkür einzelne Szenen am lockeren Faden einer Scheinhandlung aufreihe und mit einer unverkennbaren Freude an Rätseln und am bunten Wechsel der Formen Antikisches und Romantisches durcheinanderwirble. Freilich, mit dem Augenblick, wo wir die innere Notwendigkeit der einzelnen Teile und ihrer Sonderform in Beziehung auf die Gesamtschau des Dichters leugnen, muß uns das Werk als eine Sammlung von echten lyrischen Kunstwerken, technischen Virtuosenstücken und erkältenden Allegorien anmuten. Auf diese Frage nach der künstlerischen Geschlossenheit der „Pandora" richten wir hier vor allem unsern Blick, um von da aus noch einmal die Verwendung einzelner Kunstmittel zu betrachten. Wir können diese Betrachtung der Form von der des Erlebnisgehalts und der Stoffbehandlung nicht ganz trennen und wir müssen, so sehr Gehalt, Stoff und Form stets gleichzeitig vom Dichter erfaßt, ineinander verwoben und durcheinander bedingt sind, bis zu einem gewissen Grade jedes von ihnen für sich betrachten, um dem ganzen Werke gerecht zu

Digitized by Google

werden. Wir folgen mit diesem Vorgehen den Weisungen keines geringeren Führers als Goethes selbst.

Gewiß ist „Pandora“ von Goethe als Festspiel gedacht; sie ist ein Gelegenheitsgedicht im edelsten Sinne des Wortes und zunächst auf einen einzelnen Augenblick eingestellt. Die Wiedervereinigung der herzoglichen Familie nach dem Zusammenbruch von 1806 und dem Tilsiter Frieden hatte Goethe schon im September 1807 bei der Wiedereröffnung des Weimarischen Theaters durch ein „Vorspiel“ gefeiert, das mit dem Preis der inzwischen aus dem Leben geschiedenen Herzogin Anna Amalia endete. Aber Goethes Festspieldichtung hatte sich längst höhere Ziele gesteckt als die Vorführung allegorisch-anmutiger oder „bedeutender“ Szenen mit einigen geschickten Komplimenten an die regierenden Herrschaften und die höfische Gesellschaft. Schon in seinen Maskenzügen macht sich ein zunehmendes Bestreben geltend, den Bildern und ihrer Folge einen über den Augenblick hinausgehenden Sinn zu geben, das Einzelne „zur allgemeinen Weihe zu erheben“ und den Blick auf große, überzeitliche und übergeschichtliche Zusammenhänge zu lenken, die dann wieder den festlichen Augenblick in höherem Lichte erscheinen lassen. In den eigentlichen Festspielen erstrebt Goethe noch Tieferes. Beschränkt sich der Maskenzug im allgemeinen auf ein von außen her bewegtes, in sich verharrendes Sein, so sucht das Festspiel eine aus dem Innersten quellende, urnotwendige Bewegung selbst zu erfassen und sinnbildlich in ihren reinsten Formen darzustellen. „Des echten Mannes wahre Feier ist die Tat“: das Wort unseres Prometheus gilt, freilich in etwas anderm Sinne als es in der „Pandora“ gesprochen wird, für Goethes Art, Feste zu feiern, überhaupt. Die „Tat“, auf die er ausgeht, ist aber keine äußerliche Stoffüberwindung und Dinggestaltung in Raum und Zeit, sondern die eigentlich menschliche Urtat der Selbstüberwindung, des innerlichen Aufbaus der einzelnen Seele und der menschlichen Gemeinschaft. So geht das Festspiel, wie es Goethe auffaßt, am liebsten auf Überwindung einer niederen Schicht des Menschlichen durch eine höhere, auf den Durchbruch des Wesentlichen im Tatsächlichen aus. In diesem Sinne hatte er ja schon „Iphigenie“ und den nie vollendeten „Elpenor“, beide ursprünglich für festliche Anlässe im herzoglichen Hause geplant. Aber zwischen diesen älteren Dramen und den späteren Spielen besteht ein Unterschied, der nicht nur die Form angeht. Wenn Goethe sich dort der

Digitized by Google

Gestalten, Fabeln oder Motive der griechischen Heldensage bedient, dann bleibt er der antiken Wirklichkeit verhältnismäßig nahe, so weit er sich von der Formenwelt des attischen Dramas entfernen mag. Und die einzelnen Gestalten erscheinen in scharfen Umrissen, mit einer Fülle persönlichster Züge ausgestattet, wie der Dichter der Handlung selbst eine Fülle von individuellen, freilich immer auf seine Gesamtanschauung hinweisenden Motiven verleiht. Das hängt mit seinem Lebensblick in jenen Jahren zusammen; wie er in Italien nicht bloß die Idee der Urpflanze als lebendig gestaltendes Prinzip in jeder Pflanze der Wirklichkeit erspähen wollte, sondern sie noch einmal leibhaftig verkörpert zu schauen hoffte, so gestaltete er seine tief symbolischen Handlungen im Sinne leibhafter Wirklichkeit und idealer Sinnhaftigkeit zugleich. Die berühmte Unterredung mit Schiller dürfte seinen Glauben an das wirkliche Dasein der Urpflanze, soweit er noch feststand, dauernd zerstört haben. Und wieder wirkte sich die neue Einsicht auf einem Einzelgebiete nach Goethes Art alsbald in seiner ganzen Weltauffassung und künstlerischen Gestaltungsweise aus. Schon in der „Natürlichen Tochter" sehen wir ihn als Dramatiker auf neuen Bahnen wandeln. Statt ein farbiges, vielverschlungenes, saftvolles Gebilde aus der Wirklichkeit zu geben, durch das die letzte Bedeutung immer wieder durchscheint und an bedeutsamen Wendepunkten von den handelnden Figuren in Worte gekleidet wird, gibt er jetzt einen typisch erfaßten und schematisch gefaßten Vorgang, dessen unmittelbare sinnliche Erscheinung sich gleichsam vor unsern Augen immer wieder auflöst. Zwar bleibt der Dichter im Symbolischen stehen. Aber was die Handlung auf diese Weise andeutet, ist nicht sein persönlich-unmittelbares Gefühlserlebnis der Außenwelt, sondern das freilich auch mit starken Gefühlsakzenten ausgestattete und bei Goethe immer sofort in gegenständliche Schau übergehende Ergebnis seiner geistigen Durchdringung des Lebens in seinen allgemeineren Formen. Mit diesem Ergebnis aber verschlingt sich bei ihm sofort das geistige Erlebnis selbst; die Art, wie Goethe zu seiner neuen Offenbarung gelangt ist, geht mit als Teil in das Gesamterlebnis ein und will auch an der dichterischen Gestaltung Anteil haben oder Einfluß auf sie gewinnen. Goethe hat sich in jahrelangem Ringen mit den Schrecken der französischen Revolution und mit ihren geschichtlichen Bedingungen davon überzeugt, daß in dieser unterwühlten Gesellschaft, die er typisierend darstellt, die Idee

Digitized by Google

des Königtums keine Stätte und keine würdigen Vertreter oder Verteidiger mehr hat, daß sie nur noch in den Seelen der Besten lebt und nur noch in einer Tat heroischer Selbstaufopferung gleichsam zum letzten Male aufflackern kann, um der Welt von ihrem Dasein Kunde zu geben. Die Art, wie Goethe zu dieser schmerzlichen Einsicht gelangt ist, spiegelt sich in dem eigentümlichen Bau des Dramas, besonders des Schlußaktes, wo eine Tür nach der andern verschlossen wird, durch welche die Heldin sich retten könnte; wo ein Stand nach dem andern der reinen Idee der Herrschaft gegenüber versagt, um sich den mächtigen Gewalten des Augenblicks zu beugen. Diese Vorgänge allmählicher Abschnürung von allen Lebensmöglichkeiten lassen die inneren Bewegungen ahnen, durch die Goethe zu seinen persönlichen Überzeugungen gelangt ist. So eng hängen Erlebnis und Formung in dieser Zeit bei ihm zusammen, und wir fühlen, daß gerade die dramatische Form ihm damals unentbehrlich war. Dramatisch aber ist für ihn, besonders in dieser Zeit, nicht sowohl die einseitige, von starken Willensimpulsen getragene, im Widerspiel mit einem ebenbürtigen Gegner sich abspielende Zielhandlung eines Helden, als eine unwiderstehliche, aus kosmischen Urgründen aufsteigende und Menschen als Träger in ihren Bann zwingende Bewegung, deren eigentümlicher Rhythmus sich dann in den Innenvorgängen, vor allem in den Überwindungen niederdrückender Gewalten spiegelt und ausspricht. So wird von lebendiger Sinnlichkeit nur gerade soviel gegeben, daß wir an das wirkliche Geschehen auf der Bühne glauben: im übrigen streben wir dauernd vom Individuellen weg zum Menschlich-Typischen, und die Verknüpfung der einzelnen Gestalten und Teilvorgänge weist wieder hin auf höhere als nur-menschliche Zusammenhänge, auf das Hereinwirken dämonischer und selbst göttlicher Fügungen in das irdische Leben. Nicht so weit löst Goethe freilich die Wirklichkeit auf, daß sie nur noch als Allegorie für rein geistige Zusammenhänge oder für solche Vorgänge dienen könnte, die sich in einer überwirklichen Welt der Ideen Platons abspielten. Wir haben die ewigen Formen des Seins nur am wirklich Seienden, aber wir vermögen sie an der individuellen, bunten Wirklichkeit der sinnlichen Erfahrung nicht wahrzunehmen. So muß sie erst durch einen weitgehenden Eindichtungsprozeß gleichsam transparent gemacht werden. Dieser Eindichtungsprozeß betrifft sowohl den Stoff als die Form, insbesondere Versform und Sprache. Auch wo Goethe geschichtlich über-

Digitized by Google

lieferte Rhythmen und strophische Gebinde, wo er den Stil des griechischen dramatischen Dialogs nachzubilden scheint, kommt wenig auf die archäologische Genauigkeit und ihre wesentlich stoffliche Wirkung an, sonst würde er die griechischen Metra nicht mit deutschen Reimversen scheinbar stillos durcheinandermischen. Er fängt den Formen so gut wie den Stoffelementen, den einzelnen Vorgängen der Wirklichkeit gleichsam nur ihren feinsten Duft ab. Er ergreift sie in jenem Augenblick, wo sie aus dem derben Erdreich einer geschichtlich-zeitlichen Gebundenheit in das lichte Ätherblau einer übergreifenden Bedeutsamkeit hineinzuwachsen scheinen; er verwendet sie, wie alles Dichterische verwandt sein will, mit einer gewissen Einmaligkeit und Ausschließlichkeit. Was ihn fesselt, ist nicht ihre geschichtliche Einmaligkeit, ihr Erdgeruch gleichsam, sondern ihre besondere, unvergleichliche und durch nichts zu ersetzende Kraft, einen ganz bestimmten Zug aus dem Gesamtbilde menschlichen Welterlebens anzudeuten und fühlbar zu machen.

Unter diesen Gesichtspunkten ergreift Goethe besonders gern die Gebilde des griechischen Mythos. Er hat wirklich an beiden Reichen teil, die Goethe mit seiner „symbolischen Dichtung" vereinen will, und er bringt der dramatischen Spannungen und Wandlungen genug. Seine Figuren sind menschlich und persönlich gedacht und doch nicht individualisierend durchgearbeitet. Sie sind, wie das Schiller von den Charakteren der attischen Tragödie behauptet: „idealische Masken"; und die Motive, unter deren Wirkung sie stehen, wie die Handlungen, in denen sie ihr Wesen entfalten, lassen sich leicht im Sinne einer neuen, vertieften und verzweigten Anschauung der zugrunde liegenden Probleme näher ausführen und abwandeln. In diesem Sinne hat Goethe in den verschiedenen Zeiten seines Schaffens immer wieder auf den Mythos von den Geschicken des Iapetidenhauses zurückgegriffen; und seit den Tagen des Sturmes und Dranges war ihm „der mythologische Punkt, wo Prometheus auftritt, immer gegenwärtig und zur beliebten Fixidee geworden". Dieser Punkt ist bezeichnet durch eine innerhalb der mythischen Zeit sich vollziehende bedeutsame Wandlung: durch die Begabung der Menschen mit dem Feuer. Der geschichtliche Mythus spiegelt leicht das Ergebnis einer rein gedankenmäßig fortschreitenden Betrachtung wieder, wonach alle höhere Gesittung des Menschen die Herrschaft über das Element, über die rohe Natur voraussetzt. Schon das jugendliche Fragment Goethes aber sollte

Digitized by Google

doch wohl dartun, daß mit dem einmaligen Geschenk des Prometheus die Menschheit noch nicht zur wahren Menschenwürde erhoben, noch nicht beseligt ist. Auf die Unterwerfung der Natur draußen muß die des Natürlichen im Innern folgen und der Göttersohn selbst, der sich ausdehnen möchte zu einer Welt, sollte bei Goethe zu der Einsicht geführt werden, daß seine ungeheure Kraft sich selbst begrenzen müsse; erst indem er sich selbst bändigte, konnte der Schöpfer der Menschen zu ihrem wirklichen Vater werden, konnte seine bald durch Gewalttat und List entstellte Schöpfung sich zur Vollendung ihrer eigenen Idee hinwenden. So mußte seine Tat für die Menschen gleichsam noch einmal wiederholt werden, um dem Chaos ein Ende zu machen und eine wirkliche Entwicklung anzubahnen.

Goethe hat diesen Gedanken in seiner Jugend nicht ausgeführt. Jetzt, nach der Schlacht von Jena war das Chaos über seine, auf ihr Licht so stolze Zeit hereingebrochen. Eine alte Welt schien zertrümmert und die Menschheit hatte nur die Wahl zwischen der völligen Aufgabe ihrer selbst und einem entschlossenen Neuaufbau auf höherer Grundlage, vor allem mit dem Willen zur Bändigung alles trotzigen Eigenwillens, zur Gestaltung alles formlosen Begehrens. Diese Fichtesche Aufbaustimmung, die unsern Tagen durch die furchtbarsten Ereignisse so greifbar nahegelegt ist, weht in unserm Festspiel, wie sie schon in dem „Vorspiel" von 1807 gelebt hatte. Der alternde Dichter gehörte nicht zu jenen, die eine Befreiung des Vaterlandes mit bewaffneter Hand erstrebten oder auch nur für möglich hielten: den geschichtlichen Dingen hat er niemals viel zugetraut. Erst spät hat er in dem Befreiungswillen des deutschen Volkes, der sich dem großen Dämon des Korsen entgegenstemmte, eine gleichberechtigte dämonische Kräfteballung, einen Faktor in einer ungeheuren, das bloß Geschichtliche weit überragenden Rechnung gesehen und den heimkehrenden Kämpfern zugerufen:

Doch schäm' ich mich der Ruhestunden,
Mit euch zu leiden, war Gewinn:
Denn für den Schmerz, den ihr empfunden,
Seid ihr auch größer, als ich bin.

Noch weniger aber erhoffte er wie so viele Deutsche von 1807 von dem Weltreiche Napoleons eine goldene Zeit des Friedens und der allgemeinen Menschenverbrüderung. Darin war er ganz deutsch, daß er sein Volk

Digitized by Google

nur auf die eigene Kraft verwies und darin ganz Goethe, daß er vor allem an jene geistigen Aufbaukräfte dachte, die keine noch so entsetzliche Zeitlage aus ihrer Bahn drängen oder gar unterbinden kann. Aber auch diese Kräfte, die in der Menschheit schlummern, wollen erst zum Leben erweckt werden, und ihre Betätigung schließt die mehr elementaren Regungen und Strebungen des Menschen in ihrer reinsten Form nicht aus: erst aus dem fruchtbaren Ineinandergreifen beider Schichten entwickelt sich wahre menschliche Kultur. Der Weg zu dieser Höhe führt durch dramatische Wandlungen und Entscheidungen hindurch, die eine starke Umbildung der ursprünglichen Anschauung Goethes von der Iapetidensage, eine Neugruppierung und Umschmelzung der oft einander widersprechenden mythischen Gebilde des Altertums nahelegten. Es war unmöglich, die ganze Entwicklung gleichsam aus der Seele des Prometheus herauszuspinnen und auf die Menschen zu übertragen. Goethes ganze geistige Einstellung drängte ihn dazu, auch hier einen zeugungskräftigen Gegensatz aufeinander bezüglicher und zuletzt zueinander hinstrebender Gewalten an den Anfang zu stellen, einen Gegensatz, den er schon in seinem „Tasso" unter andern Gesichtspunkten zu gestalten unternommen hatte und den er in seinem Innersten in jeder Stunde lebendig fühlte. So wird ihm Prometheus, der Schöpfer, zum Vertreter einer im engen Kreis sich vollendenden Tätigkeit und jenes Menschentyps, den wir den praktischen nennen; ihm stellt Goethe mit kühner Ausdeutung des Namens seinen Bruder Epimetheus, den er früher wenig beachtet hatte, als den Phantasiemenschen, den Vertreter des betrachtenden Typus gegenüber. Keiner der beiden Brüder vermag in seiner Einseitigkeit Dauerndes zu schaffen, was über den Kreis des nächsten Bedürfnisses hinausdränge und doch im Reiche des Sinnlich-Greifbaren verbliebe. Erst die lebendige Vereinigung, das Zusammenwirken beider Strömungen vermag das ästhetische Anschauen und das tiefe Sehnen der Menschenbrust in die Tätigkeit der freien Schöpfung neuer Werte zu überführen, vermag die rohe Kraft des Menschen zu bändigen und zu formen. So erschienen Goethe Vergangenheit und Zukunft in einem bedeutsamen Augenblick der Gegenwart aneinanderzustoßen, ähnlich wie Schiller angesichts der französischen Revolution und ihrer Auswirkungen in seinen „Briefen über die ästhetische Erziehung des Menschen" die Zeitlage aufgefaßt hatte. Roheit und Enge auf der einen, schwächliche Überfeinerung auf der andern Seite

Digitized by Google

kennzeichneten das schwache Geschlecht, das der große Moment antraf: Sachtrieb und Formtrieb waren auseinandergetreten, liefen gleichsam auf der Wildbahn und erwarteten ihre Wiedervereinigung durch den Spieltrieb. Die ästhetische Bildung des Menschen war nicht sowohl das letzte Ziel, als die Vorbedingung jeder andern frei bildenden und formenden Tätigkeit des Menschen aus der Totalität seines Wesens heraus bis zur Schaffung jener letzten freien Gemeinschaft der Zukunft, die den gegenwärtigen „Notstaat“ ersetzen soll. Wie innig Goethe in diese Überzeugung einstimmte, zeigt die Neugestaltung seines Faustplanes, dessen Neuordnung ja in den Anfang des Jahrhunderts zurückreicht. Damals begann Goethe, ebenfalls in antikisierenden Maßen, die gewiß schon mit deutschen Reimversen gemischt werden sollten, die Dichtung seiner „Helena“ und wies damit die Bahn, die sein Faust weiterhin beschreiben sollte. Von einseitiger wissenschaftlicher Geistesbetätigung unbefriedigt und „in der Dumpfheit der Leidenschaft“ bis zur Verzweiflung getrieben, findet er den Weg zu sich selbst erst an der Seite Helenas, in dem Augenblick eines höchsten ästhetischen Genusses. Nun erst zum Vollmenschen gereift, wenn auch nichts weniger als vollendet, kehrt Faust ins Leben zurück, um unter gewaltigen Schwankungen und Irrungen der Weisheit letzten Schluß, das Bild der idealen Menschengesellschaft sich zu erobern.

Dies müssen wir im Auge behalten, um die ähnliche und doch andre Entwicklung der Dinge in der „Pandora“ zu verstehen. Der „Faust“ ist ein Individualdrama von gigantischen Formen. Zwar ist Faust allmählich zum Repräsentanten der Menschheit geworden, aber er vertritt doch vor allem die heroische, leidenschaftliche, fordernde, nie zufriedenzustellende Seite des Menschentums, er repräsentiert die Gattung mit einer besonderen Note. Von keiner der Gestalten der „Pandora“ können wir sagen, daß sie die Menschheit darstellte. Hier scheint Goethes Wort zu gelten, daß „die Menschheit zusammen erst der wahre Mensch ist“, woraus die Einsicht folgt, „daß der Einzelne nur froh und glücklich sein kann, wenn er den Mut hat, sich im Ganzen zu fühlen“. In gar verschiedene Richtungen und Schichtungen scheint hier das Menschentum gespalten, aber alles strebt zum Ganzen, überall sind Brücken geschlagen, so heftige Gegensätze sich vor uns auftun. So kräftig die beiden titanischen Brüder voneinander geschieden sind, zarte feine Fäden verbinden doch ihre Seelen; Prometheus kann den schlummernden

Digitized by Google

Bruder nicht ohne Rührung, Epimetheus den allzeit „Tätigen" nicht ohne Bewunderung betrachten. Welcher Unterschied von dem Troß des durch Prometheus gebildeten, ewig an der Erde und am Augenblick klebenden, auch im Traume nach greifbaren Gütern haschenden Menschenvolks! Fast scheint es, als wäre diese Menschheit, in sich wieder so mannigfach zerklüftet und verfeindet, bei ihrem ungeheuren Abstande von den selbst nicht geeinten Iapetiden auf ewig verloren; aber zwischen beiden Schichten besteht eine mittlere: in den Kindern der beiden Brüder drängt das Widerstrebende im tiefsten Grunde zueinander, nur artet die tiefe Neigung beider, wie die Zeitlage einmal ist, in grausigen Irrtum und wilde Gewalttat aus. Sie leben in der Zeit dumpfer leidenschaftlicher Gebundenheit; die alte Welt droht sich zu überschlagen, Raub und Rache, Mord und Brand wüten im Lande. Aber durch diese ganz chaotische Welt geht ein tiefes Sehnen und Bedürfen hindurch. Auch der streitbare Hirt entlockt dem Rohre sehnende Klänge, in dem jungen Liebespaare Phileros und Epimeleia schlägt die Liebe in hellen Flammen auf, in den Klagen des Epimetheus spricht sie in reinsten, tief ans Herz greifenden Formen zu uns. In dem allgewaltigen Eros, in der aufbauenden und vereinenden Gewalt, die allem Zerstörenden und Vereinzelnden entgegenarbeitet, wirkt das erste Erscheinen der Pandora nach, der „allschönsten und allbegabtesten Himmelstochter", die einst auf der Welt erschien, um die Augen und Herzen der Menschen für Werte zu öffnen, die über das Augenblickliche, das Irdische und das Eigennützige hinausweisen. Diese kühne Ausweitung des Begriffs und der Wirkung der Schönheit ist keine Willkür in den Augen Goethes, der von sich selbst bekannt hat, daß er „das Ideelle nur unter der Form des Weibes" denken könne. Wie Goethe das Ideale überhaupt nur symbolisch zu fassen vermag, so weist Pandora weit über ihre sinnliche Erscheinung hinaus, und alle ihre Gaben haben nur symbolischen Wert, während die Menge sie, gleich den Geschenken des Knaben Lenker in der Mummenschanz des „Faust", sich leibhaft aneignen möchte. Prometheus gar hat das holde Wesen von seiner Schwelle gewiesen, nur sein Bruder hat verschwiegen ihre volle Liebesgunst genossen. Da er aber, ungleich Faust, nur die betrachtende Seite des Lebens vertritt, so hat sie in ihm keine schlummernden Formkräfte entbinden können. Aus dem „trüben Reich gestalten-mischender Möglichkeit" ist er nie zu eigener Formung vorgedrungen. Alles was der Begnadete von ihrem Dasein zurückbe-

Digitized by Google

hält, ist ihr lockendes, doch immer wieder verschwimmendes Bild, das er mit tiefer Sehnsucht umfaßt. Seine höchste Leistung sind jene unvergleichlichen Liebesklagen, in die sich seine Seele auszuhauchen scheint. Sein ganzer menschlicher Wert liegt in dieser unendlichen Treue, die ihn zuletzt beseligt, während Prometheus durch seine nimmer rastende Tätigkeit geadelt, aber niemals über die Erde emporgehoben wird. Auch die beiden Töchter, die Pandora dem Epimetheus zurückließ, vermögen sein Leben nicht auszufüllen, seine Schranken nicht zu sprengen. Elpore ist die gefällige Hoffnung, die sich nur für den Liebenden geziemt und ihm ihr schmeichelndes „ja, ja“ ins Ohr flüstert. Seine Beseligung ist Glückssache und fließt aus undurchforschbaren Gründen, über die menschliche Kraft und Klugheit keine Gewalt haben, während die Güter dieses Lebens mit kräftiger Hand ergriffen, nicht erhofft werden wollen. Elpore umschwebt in seligen Nachtstunden ihren Vater, in der Ferne erkennbar, in der Nähe zerfließend, wie jedes Traumbild, und nährt seine Hoffnung auf Pandorens Wiederkehr, während die besorgte Epimeleia, die leidvolle Betrachtung des Gewesenen, nicht von seiner Seite weicht. Es ist aber Goethe gelungen, uns die allegorische ‘Bedeutung’ Elporens durch die schalkhaft-neckische Ausführung ihrer Szene vergessen zu machen, wie wir bei Raimunds „Jugend“ und „Alter“ gern übersehen, daß sie eigentlich nur Zeichen für Begriffe sind. Aber auch Epimeleia führt ihr Eigenleben, das freilich auf jene allegoristischen Züge mit aufgebaut ist. Von hier aus erfährt der Mythos bei Goethe seine bedeutsamste und für die dichterische Wirkung des Ganzen fruchtbarste Fortbildung. In Epimeleia und Phileros bricht die tiefe Sehnsucht, welche die ganze Schöpfung durchzieht, in der Gestalt heiß begehrender Liebesglut zum ersten Male auf. Dieses Paar ist ganz und gar auf den einen Ton gestimmt und der Dichter ersetzt durch die Intensität der Darstellung, was ihr an voller, individueller Lebendigkeit abgeht. Ganz allgemeine, romanhaft-abenteuerliche Motive müssen den äußeren Rahmen dieser Liebeshandlung abgeben, die sich dann in die niederen Kreise der Menschheit fortsetzt: Epimeleia öffnet dem Geliebten, der nicht einmal ihren Namen weiß, die Pforte, ein Hirte dringt ein und wird von dem Liebenden verscheucht, dessen eifersüchtige Wut sich nun gegen das Mädchen richtet. Blutbefleckt, wird sie durch den Vater vor der Waffe des Verfolgers beschützt, den sein Vater Prometheus auf den Weg der Reue oder Selbstbestrafung verweist. Gramerfüllt stürzt er sich in die

Digitized by Google

Wogen, die Hirten dringen gegen das Haus des Epimetheus an und stecken es in Brand, zum Schutze nahen die von Prometheus bewaffneten Krieger; Epimeleia sucht den Tod in den Flammen, aber beide Liebende werden gerettet und zu reinstem Glücke wiedervereint. Die schwere Enttäuschung ihres jungen Glücks hat in beiden erst die ganze Tiefe ihrer Liebe aufgeschlossen, und ihre Todesbereitschaft besiegelt das Ausmaß ihrer Liebe wie ihrer Verzweiflung. In dieser ganz und gar chaotischen Welt wird das Heiligste, was den Menschen gegeben ist, zur Quelle des schwersten Unheils, aber es weckt in dem Edlen auch die überwindenden Kräfte auf, die unter der Einwirkung einer neuen Lebensschau eine höhere Lebendigkeit verbürgen. Prometheus braucht, von der allschauenden Eos erweckt, nicht einzugreifen, auch die Netze der herbeigerufenen Fischer werden überflüssig, als „der Götter Wille" in der Brust des Versinkenden sich regt, als „des Lebens eignes, reines, unverwüstliches Bestreben neugeboren ihn zurückbringt". Die todesbereite Verzweiflung ist durch neuen Lebenswillen überwunden, der auch alle dunklen Wolken verscheucht. Dionysisch umjauchzt ihn die Lebendigkeit der ganzen Umwelt, wie die Meeresfläche am Schluß der „Klassischen Walpurgisnacht" von der Lebens- und Segenskraft des Eros überglänzt wird. Die tiefe Sehnsucht der Liebenden nach einander ist das Element, in dem sie jetzt leben: „So, vereint in Liebe, doppelt herrlich, nehmen sie die Welt auf" in jenem älteren Sinne des Wortes Aufnahme, das eine Hebung, eine Neubildung der Welt auf höherer Grundlage bedeutet. In ihnen und durch sie wird die Menschheit reif zu höherer Entwicklung.

Diese letzte Entwicklung wollte nun Goethe unter dem Bilde von „Pandorens Wiederkehr" schildern: die höchste, bedeutsamste Fortbildung des Mythos. Nur scheinbar wird die dramatische Entwicklung hier durch eine unmittelbare Einwirkung des Göttlichen, durch eine *Dea ex machina* unterbrochen. Auf psychologische Ursächlichkeit, auf eine verständliche Tatsachenentwicklung kommt es Goethe in diesen symbolischen Dramen am wenigsten an. Das entspricht nur seiner persönlichen Überzeugung, wonach ungeheure Erlebnisse verdeckte Schichten unsrer Persönlichkeit aufreißen und uns wie durch ein Wunder zu den Tiefen unsres Selbst hinabführen. So versinnbildlicht er die Selbstbesinnung Fausts auf die schöpferischen Kräfte in seinem Busen durch das schauerlich-herrliche Bild seines Ganges zu den Müttern und so bringt er uns am Anfang des zweiten Teils die Genesung des Helden von seiner Ver-

Digitized by Google

zweiflung unter dem Bilde der Einschläferung, Heilung und Sühnung durch hilfreiche Dämonen nahe. Im dramatischen Bilde wird das Unbegreifliche, das ewig Wunderbare, wenn auch täglich Wirkliche eben durch ein Wunder, durch das Auftreten von Gestalten angedeutet, die das Leben sonst nicht kennt, die zu glauben aber der „Keim in uns allen liegt“. Indem Epimeleia und Phileros durch Verzweiflung und Todeswillen hindurch sich zu dem Entschluß aufraffen, ihr Leben neu zu beginnen und neu zu bilden, sind sie für eine Welt der Gestaltung, für eine wahrhaft menschliche Welt, für den Kosmos reif geworden, dem das Chaos weichen soll. Die neue Kraft der Gestaltung aber ist keine andere als jene frühere, die in Pandora auf die Welt kam, nicht verstanden und nicht genutzt wurde. Goethe verharrt aber in der Bildersprache des Mythos, die er nur in seiner Weise umbildet, indem er aus der schauervollen Büchse der Pandora, von der die alte Sage erzählte, ein wundervoll geformtes Gefäß macht, mit dessen kostbarem Inhalt nur die Menschheit nichts anzufangen wußte. Es waren jene Ideale im Sinne des Schillerschen Gedichts, die dem Menschen nur dann Segen bringen, wenn sie seine schöpferischen und gestaltenden Kräfte aufwecken, um ihn zuletzt für den Kampf um das höchste Gut reif zu machen. Zur letzten, schwersten Probe ruft jetzt Pandora die Menschheit auf. Auch diesmal bringt sie eine Gabe, wiederum ein kostbares Gefäß, einen mit kostbar sinnvollen Gebilden geschmückten Schrein, die Kypsele; bei ihrer dichterischen Darstellung dachte Goethe an die Lade des Kypselos zu Olympia, wie sie Pausanias beschreibt, und seine Phantasie wurde weiterhin durch eine phantastische Abbildung in einer Abhandlung Heynes befruchtet. Die Ausführung des Motivs aber ist ganz sein eigen. Auch hier weiß die Menge mit dem künstlichen Gebilde nichts anzufangen, Prometheus will es gar zerstören, seine Schmiede es zerstückeln, um „daran zu lernen“. Aber Epimeleia ist die Gabe der Weissagung verliehen — in dem Sinne, wie Epimenides seine Weissagungskraft übt, wenn er, in seinen Dichter gleichsam zurückkehrend, die Bilder der Wirklichkeit deutet. Die Bilder des Schreines werden gedeutet und dabei die hohe Kraft des Menschen, „Vergangenes in ein Bild zu verwandeln“, überhaupt erst entdeckt. Was vorher an Musik und an Gebilden vorhanden war, entsprach noch nicht der höchsten künstlerischen Aufgabe des Menschen, sein Eigenstes, seine tiefsten Erlebnisse und geheimsten Sehnsüchte symbolisch in Formen zu fassen. Fernab jeder tränenreichen, frische Tätigkeit hemmenden Reue,

Digitized by Google

die Goethe mit Spinoza verabscheut, erwächst den Liebenden nach ihrer Verirrung hier eine poetische Reue und Gerechtigkeit — das ist eine befreiende Ablösung grausen Erlebens im reinen Bilde, wie Faust von dem Schatten Gretchens umschwebt und von ihrer Seele am Schluß in den Himmel gezogen wird. Als nun Pandora selbst erscheint und neuer Zerstörung wehrt, fällt ihr der größere Teil der Volksmenge wie von selber zu und eignet sich von der „symbolischen Fülle" ihrer Gaben an, was jedem gemäß ist. In die „Schönheit" eingeschlossen, wird die Idee eines Reiches der Sabbatruhe und der Frömmigkeit, ein neues Reich „Moria" verkündet, womit Goethe eine jüdisch-christliche Anschauung vom himmlischen Jerusalem mit der antiken Welt kühn verbindet. Aber dies Reich ist eine Idee, die zu erfüllen die Aufgabe der Menschheit ist. Auch mit den bisherigen Geschenken der Pandora ist es nicht hergestellt; sie bedeuten nur die wundervolle Gabe, das Wirkliche symbolisch zu fassen und in jedem Besitz die Hindeutung auf ein Höheres zu sehen, das erst errungen werden soll. Dies Höhere aber ist nur den Führern der Menschheit zugänglich. Hatte das „Vorspiel" von 1807 mehr die stille Arbeit in Haus und Beruf gepriesen und zum Beispiel die fleißige Hand des Webers gesegnet, so greift der neue Plan viel weiter aus und stellt die höchsten Betätigungen des Menschengeistes, „Wissenschaft und Kunst", in den Dienst des höchsten Gutes, des letzten Ideals. Das Liebespaar wird zu Priestern des neuen Götterdienstes geweiht. Epimetheus freilich kann an der neuen Erdenwandlung nicht teilnehmen, aber die Idee, die eben verkündet wurde, ist die höchste Entfaltung seiner seligsten Erfahrung: so fühlt er sich gleichsam von innen her und ohne Willkür der Götter verjüngt und mit Pandora emporgehoben, wie wir es als ganz notwendigen Abschluß von Fausts Laufbahn empfinden, daß seine Seele den Höhen des ewigen Lichts zueilt. Über Prometheus vernehmen wir nichts weiter, aber auch seine Arbeit erfährt ja die höchste Verklärung in einer Lehre, die den Menschen nicht auf „bewegte Rauchbilder" und Schaumideale hinweist, sondern auf die kräftigste Umgestaltung der Wirklichkeit unter hohen Gesichtspunkten, wie er sie selbst an seinen Menschen vermißt hatte. Nicht die gaukelnde Elpore der früheren Szenen umschwebt die neue Menschheit, sondern *Elpore thraseia*, die wohlberechtigte, in der Natur des Menschen begründete Hoffnung, innerlich vorwärts zu kommen und dem letzten Ideal sich zu nähern. Eine Anrede dieser Göttin aller Tätigkeiten an die Zuschauer sollte das Ganze schließen.

Digitized by Google

Ich glaube gezeigt zu haben, daß Goethes Drama (wenn wir einmal das Ausgeführte und das Geplante als Ganzes nehmen), eine einheitliche Idee zugrunde liegt, eine zeitlich-dramatische Projektion seiner Grundüberzeugung von den unveräußerlichen und unersetzbaren Grundlagen und Vorbedingungen jeder höheren menschlichen Kultur im allgemeinen und jedes Wiederaufbaus im gegenwärtigen Augenblick. Die Notwendigkeit der von ihm erfundenen und mythisch gestalteten genetischen Entwicklung, die hohe Bedeutung jedes einzelnen der hier ineinandergreifenden Kettenglieder, der übereinandergeordneten Schichten, der aufeinander bezogenen Werte, das alles mußte durch die dramatisch-bühnenmäßige Ausführung erwiesen und „zum Gefühl entwickelt“ werden; nur so konnte die alles zusammenfassende und überstrahlende Grundidee in ihrer vollen Herrlichkeit aufleuchten, ohne daß sie in einer erkältenden Rede dogmatisch entwickelt wurde. Der Dichter wendet sich nicht in erster Linie an den Verstand, sondern an die innere, gefühlswarme Anschauung seiner Zuschauer und Leser. Davon ist die ganze Komposition des Dramas bis ins Kleinste bestimmt. Es kann hier nicht darauf ankommen, dem „idealen Nexus“, um mit Otto Ludwig zu reden, einen „pragmatischen“ unterzuordnen, der möglichst genau zu ihm stimmt. Dazu ist Goethes Idee zu weit entrückt vom Erdenschein, dazu sind die gewöhnlichen irdischen Zusammenhänge zu kompliziert und doch wesenlos. Hier herrscht eine scheinbar lockere, in Wahrheit unzerreißbare und sehr vielsagende Beziehung zwischen den bunten Szenen im Vordergrunde und dem idealen Hintergrunde. Man darf nicht leugnen, daß die dramatische Handlung sich in lauter in sich selbst wohl abgerundeten, von eigenem Duft erfüllten und irgendwie bedeutungsvollen, aber untereinander lose verbundenen Szenen vor uns abspielt — wir haben um so weniger Grund dazu, als Goethe, insbesondere der dramatische Dichter Goethe, zu den typischen Szenensehern gehört, im Gegensatz zu den Dramatikern der durchgehenden Handlungslinie, auf die zum Beispiel Schiller ausgeht. Auf der anderen Seite aber darf auch nicht übersehen werden, daß diese Szenen durch eine ideale Entwicklung miteinander verbunden sind, die in sich festgefügt ist und um derentwillen kein Glied aus der Kette herausgebrochen oder auch nur umgestellt werden dürfte, ohne daß das Ganze Schaden litte.

Goethes „Pandora“ spielt in einer antiken Szenerie und unter Menschen griechischen Gepräges. Aber wie mit diesen griechischen Gestal-

Digitized by Google

ten menschliche Typen und Klassen überhaupt gemeint sind, so bedeutet der Boden, auf dem sie stehen und die Luft, in der sie atmen, eine Welt: es ist unsre Welt, die nur auf künstlerische Weise überschaubar, durchsichtig gemacht wird. Das kann nicht so geschehen, daß so viel als möglich an Weltstoff in das Drama gedrängt und die unentwirrbare und unübersehbare Verflechtung aller Elemente uns anschaulich gemacht würde. Das hieße das Ziel des Dichters ins Unendliche rücken. Wie im Bilde und auf der Bühne einige wohlunterschiedene und zu Gruppen zusammengefaßte Figuren leicht den Eindruck einer Masse und, wenn von einer Gruppe zur andern irgendwelche Bänder sich schlingen, den eines Ganzen hervorrufen, so arbeitet Goethe, indem er eine Reihe in sich gegliederter Schichten gegeneinander führt und andauernd aufeinander bezieht. Auch da hilft ihm das attische Drama mit seiner bekannten Gliederung der Figuren in drei Gründe: in der Mitte stehen die eigentlichen Spieler, Menschen oder Heroen. Aus einer oberen Schicht wirken die Götter herüber, die wohl am Dialog, aber kaum an der eigentlichen Handlung teilnehmen, deren Aktivität jedenfalls beschränkt ist, obwohl ihr Wille den Ablauf des Ganzen stark beeinflußt. Im Vordergrunde aber steht der gesprächige und geschäftige, doch eigentlich wirkungslose Chor. Schon hierin zeigt sich die ganz freie Art, wie Goethe das, was sich auf der griechischen Bühne geschichtlich und doch nicht zufällig zusammengefunden hat, in seinen tieferen Zusammenhängen phänomenologisch erfaßt und frei verwertet. Die großen Götter läßt er hier so wenig auftreten als in der klassischen Walpurgisnacht. Aber Eos darf aus der Höhe zu Prometheus sprechen, und Pandora wird als Mittlerin zwischen der oberen und unteren Welt erwartet. Zwischen Göttern und Menschen stehen, als Hauptpersonen, die titanischen Brüder und ihre Kinder, gleichsam Menschen höherer Art, von denen alle Aufwärtsentwicklung ausgehen muß. Unter ihnen stehen die nur in Scharen auftretenden, wenn auch zum Teil durch einzelne Sprecher sich äußernden Hirten, die Schmiede und die Krieger. Die obersten Wesen greifen in die irdische Handlung nicht ein, sie sprechen, sie verkünden, verheißen und deuten nur, was da vor sich geht und was geschehen soll. Die eigentliche Handlung umfaßt nur die Schichten der beiden Brüder und des jungen Paares. Was die Volksmassen tun, die dem antiken Chor entsprechen, ist zwar weit mehr als begleitende und anfeuernde Rede, spielt sich aber hinter der Szene ab und wird erzählt. Da ist von überlegtem oder von sinnvoll-bedeutsamem Handeln keine

Digitized by Google

Rede, dumpfe Triebäußerungen überwiegen, und im ganzen wird die Masse durch das Wort der Höheren vorwärtsgestoßen. Liegen Keime einer großen Entwicklung in ihnen, so können sie nur durch die Wirksamkeit der neuen Priesterschaft einmal entfaltet werden.

Die Reihenfolge der Schichten aber bedeutet zugleich einen merkwürdigen Fortschritt von höchster Vereinzelung zu stärkster Bindung durch die Gemeinschaft. Aus der Götterwelt kommen nur einzelne Gestalten heraus, von dem Götterverein ist kaum die Rede. Die beiden titanischen Brüder aber bilden bereits eine feste Einheit, wie wir oben betonten: der eine ist ohne den Gegensatz des andern nicht denkbar. Innerhalb dieser Schicht, zumal soweit sie für sich allein in die Handlung eintritt, erstrebt Goethe mit vollem Bewußtsein eine korrelative Gegensätzlichkeit. Sie beginnt mit der antithetischen Bühnenanweisung am Anfang und sie erfüllt die ganze Atmosphäre der beiden ersten Szenen, welche doch nicht bloß das Wesen der brüderlichen Gegner exponieren, sondern die Handlung der nächsten Schicht vorbereiten und die Beziehungen der Brüder zu ihr aufleuchten lassen. Die Gegensätzlichkeit erreicht ihren höchsten Gipfel in der großen Aussprache der beiden über die Erscheinung der Pandora. Wir fühlen uns an den antiken Gegensatz von Amphion und Zethos erinnert, wenn wir hören, wie Prometheus, weit überlegen über den stieren Gegenwartsblick seiner Geschöpfe, die Herrlichkeit der äußeren Erscheinung, die Künstlichkeit der Gewandung und die Anmut der Bewegungen festgehalten hat, was ihn zur Nachbildung und Nacheiferung reizte. Aber auch da, wo seine Seele der Schönheit gegenüber erglüht, bleibt er durchaus an der Außenseite haften, ein Formästhetiker von größtem Zuschnitt. Wie anders Epimetheus, dessen Gemüt durch die Erscheinung aufs tiefste aufgewühlt wird, dessen Verse von Erlebnisgehalt überströmen und sich zu drei großen lyrischen Ergüssen aufgipfeln. Und bis zum Schluß halten Gegensatz und Einheit vor: Epimetheus sieht seine Behausung ruhig verbrennen und bemüht sich nur um die Rettung seiner Tochter, während Prometheus seine Kriegerscharen aussendet, um dem Rachezug der Hirten zu wehren. Auf dieser Schicht des Daseins überwiegt die Trennung, das Einende schwingt nur mit. Um so kräftiger fühlen die Kinder der Brüder sich zueinander hingezogen. Wir dürfen nicht fragen: wie kommt Prometheus zu solchem Sohn? Das ist Glaubenssache, erklären will es der Dichter nicht. Wenn Prometheus der Hoffnung ein bedingtes Lob spendet, sein Men-

Digitized by Google

schenvolk wegen der Enge seines Blickes tadelt, für Epimetheus liebreiche Worte findet und bei der Erinnerung an Pandora in den Zustand einer leisen Schwärmerei gerät, ohne daß alle diese Einzelzüge (die sehr gegen steife Allegorie und sehr für wirkliche Belebtheit sprechen) das Gesamtbild des „Tätigen" störten, so haben sich mit einer für Goethe selbstverständlichen Gesetzlichkeit die Akzente bei Phileros gleichsam verschoben. Er und Epimeleia gehören zusammen; auch sie überwindet mit ihrer Liebesglut die besorgte Lethargie, die sie anfangs mit dem Vater teilte und die sie in breiten Klagen sich ausströmen ließ, während der Geliebte in den Tod rannte. Dieses Paar macht auch eine wirkliche Entwicklung durch, während bei Epimetheus die Sehnsucht sich nur steigert, bis sie die Schranken des Irdischen durchbricht. Bei den Liebenden besteht zunächst ein dramatisch fruchtbarer Gegensatz, sofern sie an zwei andern Schichten teilzuhaben scheinen. Das heiße Sehnen nach der Schönheit teilen sie mit den Vätern, nur suchen sie die Erfüllung auf Erden. Aber sie beginnen scheinbar im dumpfen Triebleben, gleich den Hirten, mit denen sie dann in Konflikte geraten. In der Auseinandersetzung erst mit dem einen wie dem andern entwickeln sie sich zu sich selbst und zu der Rolle, die sie in dem Weltdrama übernehmen sollen, das sich da vor uns abspielt. In dieser Schicht finden wir die höchste persönliche Fülle. Indem die beiden Liebenden zueinander streben, ringt sich aus ihrer Gemeinschaft das Totalbild des fühlenden und strebenden Menschen empor, die innere Einheitlichkeit der männlichen und weiblichen Form, die unsre Klassiker so stark beschäftigte. Dem gegenüber stellen die Chöre nur eine gegliederte Masse dar, ein Rohmaterial, das erst gründlich umgeschmolzen werden muß, um zur Form zu gelangen. Aus sich selbst könnte diese Masse nie so etwas wie ein Gebilde erzeugen. Goethes Geschichtsbetrachtung spricht ja wieder und wieder von der Bedeutung, freilich auch von der tragischen Vereinsamung des Führers, ohne den die Massen nicht bestehen können und nicht vorwärts kommen. Immerhin wartet in ihnen etwas auf Erlösung, auf Bändigung, auf Führung, und so schließt sich die Kette zusammen, die durch alle diese Schichtungen hindurchgeht. Die Verschränkung der einzelnen Glieder und ihre besondere wiederum gegliederte Ausgestaltung bedingt den Reiz der Darstellung, die uns zu immer neuen Ansichten derselben Gestalten und Motive, zu immer neuen überraschenden Wendungen und unerwarteten Betonungen hinführt und unser Gemüt in steter dramatischer Schwingung erhält. Das alles be-

Digitized by Google

dingt den Eindruck eines vom Kern her und bis in die äußerste Umhüllung bewegten Kosmos, von dem noch Wirkungen nach allen Seiten ins Unendliche auszustrahlen scheinen: ein wahrhaft dramatisches Kunstwerk, das sich in kein episches umwandeln oder dadurch ersetzen ließe.

Dramatisch ist denn auch die Verskunst gehandhabt. In dem bunten Wechsel der Farben und Formen waltet ein geheimes Gesetz. Dramatisch ist eine Dichtersprache, die sich (entweder im Wechsel der Formen oder in der steten rhythmischen und stilistischen Abwandlung einer durchgehenden Form) allen Bewegungen in der Seele der Sprechenden und in der Atmosphäre des Dramas, aber auch den feinsten Schwingungen innerhalb jenes geheimen Fluidums, das zwischen dem Dichter und dem Zuschauer webt, durchgehends anzuschmiegen weiß. In der „Natürlichen Tochter“ hatte Goethe zum letztenmal versucht, den Blankvers soweit abzutönen und abzustufen, daß er den verschiedenen Schichtungen seiner stark typisierten Welt gerecht wurde und doch um alles Geschehende ein einigendes Band schlang. Der Versuch reizte nicht zu weiterer Verfolgung dieser Linie. Goethe hat sich inzwischen entschlossen, den festen Reifen zu sprengen, er strebt eher der Freiheit und scheinbaren Willkür der Oper zu. Seine Sprachkunst schwebt zwischen den beiden Polen des Gesanges und der Dialektik, je nach der Lebensschicht, die sie zu gestalten hat.

Die eigentliche Grundlage des metrischen Baues der „Pandora“ sind griechische Vers- und Strophenformen, die Goethe bald strenger, bald freier nachgebildet, jedenfalls aber gründlich eingedeutscht hat. Dahin gehört vor allem die Umsetzung aus einer vorwiegend die Silben messenden in eine vorwiegend sie wägende Rhythmisierung. Von irgendwelcher archäologisch spielenden Ausschließlichkeit in der Nachbildung oder von einer gewaltsamen Übertragung rein quantitierender in rein akzentuierende Schemata ist keine Rede. Vielmehr hat Goethe die grammatische Silbenlänge genau beobachtet und damit keineswegs gegen die Gesetze unserer nationalen Verskunst verstoßen. Wie Heusler zu betonen nicht müde wird, spielt ja das Messen neben dem Wägen der Silben in unserer Dichtung von alters her eine nicht zu übersehende, wenn auch immer sekundäre Rolle. Auch Goethes Vers ist seinem innersten Gepräge nach zunächst wägend und folgt mit großer Feinheit (und auch Freiheit dem Schema gegenüber) dem Fall der Haupt- und Nebenhebungen, wie er sich der Auflockerung an sich starkwertiger

Digitized by Google

Silben und Wörter an einer minderbetonten Stelle des Satzes ausgiebig bedient. Hier sucht er sich durchaus dem natürlichen Gange der Rede und vor allem auch der geistigen Bedeutung des sprachlichen Materials im Gesamtgefüge der Versreihe anzuschmiegen. Auf der andern Seite bemüht er sich, ohne Pedanterie, den Hauptton auf ein von Natur und möglichst zugleich durch Position lange, das heißt in diesem Falle bedeutungsschwere Silbe zu legen, deren Gewicht an sich zum Ruhen auffordert. So erhält sein Rhythmus eine ähnliche interpretierende, nämlich das Wesentliche unterstreichende Ausdruckskraft wie der altgermanische Stabreimvers mit seiner durchgehenden Stammsilbenbetonung. Anderseits wirkt er durch die strenge, wenn auch nicht ängstliche Regelmäßigkeit in der Ausfüllung der Senkungen erheblich ruhiger. Darin liegt für Goethe kein absoluter Wert und er ist weit entfernt, etwa nachher seine deutschen Reimstrophen im „Divan" quantitierend zu gestalten. Aber hier, wo es ihm um eine gedankenschwere, durch eine leichte Hülle immer wieder auf ideelle Hintergründe weisende Sprache zu tun ist, läßt er sich Würde und Gewicht, wie sie das Messen im Wägen mit sich bringt, gern gefallen und verlangt auch beim Vortrage die schärfste Beachtung der so geschaffenen Ausdruckswerte. Auch den sehnsüchtigen Reimstrophen des Phileros und des Epimetheus gibt diese eigene Verbindung einen ganz stark ins Ohr fallenden, unsre Seele mitreißenden Zug, der bei rein akzentuierendem Lesen verlorengehen würde.

Bei der Verwendung der antikisierenden Formen im einzelnen ist nun Goethe nicht bloß dem Wechsel der jeweils durchbrechenden oder ausschwingenden Grundstimmungen gefolgt, sondern hat sich auch hier einer gewissen Schichtung befleißigt, sodaß der Versbau für die einzelnen Kreise, in denen seine Handlung spielt, gleichsam atmosphärebildend wirkt. Auch hier kreuzen sich übrigens wieder äußere und innere Scheidungen. Innerhalb der einzelnen Schichten gibt es reichen Wechsel und die einander benachbarten tauschen auch ihre Formen untereinander aus, wie ihre Erlebnisse und Betätigungen sich kreuzen. Auch darin stimmen Gehalt und Gestalt aufs feinste zusammen.

Die Grundlage des eigentlichen Dialogs ist der jambische Trimeter, den Goethe trotz der Beachtung antiker Regeln (etwa über die möglichen Auflösungen der Senkung) mit erstaunlicher Freiheit behandelt. Im übrigen ist dieser Trimeter weder die Sprache der Götter noch

Digitized by Google

des Volkes. Die Hirten und die Krieger kennen ihn nicht und Pandora hätte ihn gewiß so wenig verwenden dürfen wie Eos und selbst Elpore. Er dient zur Verständigung der Menschen; der tätig-verständige Prometheus bedient sich seiner fast ausschließlich, Epimetheus, der wandlungsreichste unter allen Sprechern des Dramas, schweift immer wieder zu andern Maßen ab; das jüngere Geschlecht verwendet den Trimeter eigentlich nur im Gespräch, besser in der Auseinandersetzung mit den Alten, bei denen der 'langgeschwänzte' Vers recht eigentlich zuhause ist. Aber auch hier herrschen bedeutsame Unterschiede, die bei aufmerksamerem Hinhören nicht verborgen bleiben können. Auch der griechische Trimeter kennt Abstufungen nach dem Inhalt und nach der Form: die Satyrn reden eine andre Sprache als die Helden, die Kilikerin als Klytaimestra; die soziale Schicht, Stand, Beruf und Herkunft tönen die Rede ab und die augenblickliche Stimmungslage kann sie auch wohl beschleunigen oder hemmen. Auch wir fühlen noch deutlich den Unterschied etwa zwischen der Klagerede des gefesselten Prometheus bei Aischylos und dem satten Selbstgefühl des Kreon bei Sophokles, um nur einiges zu nennen. Gäbe uns Goethe wirklich nicht mehr als ein metrisch-stilistisches Formexerzitium, dann würden wir nach solchen Abtönungen vergeblich bei ihm suchen. In Wahrheit gilt das vielberufene Wort, das uns Eckermann überliefert: „Es ist alles wie ineinandergekeilt" doch nur recht bedingt, am ehesten noch von der Rede des Prometheus. Wie viel gelöster erscheinen die Verse seines Bruders selbst da, wo sie Sachliches melden; und wie scharf ist beider Sprechweise in der großen Preisrede auf Pandora voneinander abgehoben: wie wohlberechnete Hammerschläge sausen die Akzente bei Prometheus nacheinander nieder, den Gedanken gliedernd und scharf umgrenzend, immer aufs Helle, Bewußte, Bestimmte, Sachliche dringend. Wie anders, bei aller Fülle doch unbeschwert, fast hauchartig erstreckt sich Vers auf Vers des Epimetheus gleichsam ins Unendliche!

Wie eine leichte Variation des Trimeters erscheinen in unsrer Dichtung die fünfhebigen Verse. Tatsächlich ist der trochäische Pentameter (immer in deutscher Umstilisierung) das einzige Maß, das Prometheus im Dialog daneben verwendet, und zwar in der letzten Zwiesprache mit Eos. Aber auch hier scheiden sich die Stimmen deutlich genug. Der Vers der Morgengöttin senkt sich gern von der ersten Höhe nach der Mitte zu, um dann gegen das Ende noch einen neuen Aufschwung zu

Digitized by Google

nehmen; derjenige des Prometheus hat nichts Schwebendes, er zeugt von ernstem Nachsinnen: nur in dieser Rede öffnet sich bei ihm eine geheime Sehnsucht nach „höh'rem Nutzen" und nach Formung des Lebens, aber sie ertönt wie eine müde, resignierte Klage über die Enge der Menschenkinder und ihr fehlt jene Musik, die in den Versen der Eos so wundervoll erklingt. Der sachliche Gehalt, die Wortwahl, die Lautgebung und die Rhythmisierung, alles ist verschieden und die beiden Sprecher sind um so deutlicher auseinanderzuhalten, als sie die gleiche Sprache reden. Besser klingen die Blankverse ineinander, in denen der träumende Epimetheus sich mit Elpore in anmutigem Spiel bespricht; sie gehören jeweils zusammen wie Frage und Antwort, nur ist die Frage immer von tiefer Sehnsucht, die Antwort von holder Neckerei getragen und die ganze Szene beherrscht ein feines geistiges Spiel. Dazu paßt unser dramatischer Vers! Keiner der Langverse läßt sich in unserer Sprache so leicht variieren, teilen und fast verflüchtigen wie dieser, bei dem denn auch Goethe am wenigsten nach der Silbenlänge fragt. Aber auch die anderen Arten hat Goethe durch die Auflockerung im Innern, durch die Schwere und die Art der Versfüllung, durch das überlegene Spiel mit der Zäsur zu höchster Ausdruckskraft gebracht, ohne sich an starre Schemata zu halten.

Das gilt vollends von den strophischen Gebilden und den von starker Lyrik durchfluteten Systemen, wie sie in den eigentlich erotischen Szenen bei Epimetheus und den jüngeren Iapetiden vorherrschen. Auch die freiströmenden Gebinde von vierhebig-fallenden Versen (trochäischen Dimetern) weiß Goethe so stark abzutönen, daß es fast einer Überlegung bedarf, um die große Klagerede des Epimetheus, um den zerblätterten Kranz Pandoras und die neckische Parabase der Elpore als Ausführungen des gleichen metrischen Schemas zu erkennen. Dort fließt die große Linie der Trauer, der Entsagung durch die ganze Rede mit ihren vier Absätzen dahin. Jeder Vers scheint sie mit einem Seufzer aufs neue aufzunehmen und dann wieder ausschwingen zu lassen, und das Ganze eilt dem stimmungsschweren bildlichen Schlusse zu: „Rose, brech' ich deine Schöne: Lilie, du bist schon dahin". Im Gegensatz dazu ist die Rede der Elpore von immer neuen Lichtern durchzuckt, die einzelnen Verse wie die Gebinde im großen suchen sich am Ende immer wieder gegen den Fall der Rede zu erheben; das neckische Widerspiel zwischen Gewähren und Versagen, zwischen Aufrichtigkeit

Digitized by Google

und Schelmerei, das die ganze Parabase kennzeichnet, malt sich in der Behandlung des durchaus belebten Versmaßes. Wir fühlen an solchen Beispielen am besten, warum der Dichter sich eben an die antikischen Maße, wie sie nun einmal auf deutsche Ohren wirken, dankbar angelehnt hat. Sie bringen ein uns nicht fremdes, sondern wohlvertrautes, in unsrer künstlerischen Geschichte entwickeltes und von Goethe nur mit besonderer Kraft und Beweglichkeit erfaßtes Ethos mit, das er nun virtuos abwandelt, nicht im Sinne einer äußerlichen Übung (sonst würde das Schema eben starr gehandhabt werden), sondern als Grundlage, auf der sich sehr frei weiterbauen läßt. Nicht leicht hätte Goethe mit den rein aus deutschen Formkräften heraus entwickelten Gebilden derartig komplexe Wirkungen hervorbringen können.

Mit Recht hat man von philologischer Seite darauf hingewiesen, daß die Liebeshandlung und der Liebestod von Phileros und Epimeleia in einem griechischen Drama unmöglich wären. So geht auch ihr Liebessehnen, ähnlich wie das des Epimetheus, leicht in ganz freie Formen über. „Mit frohem Tonmaß herzerhebenden Gesangs“ setzt Phileros ein, die zweisilbigen Auftakte seiner anapästischen Reihe verstärken nur den Eindruck, als flügelten sich seine Schritte zum Tanze und als wollte die ganze Welt um ihn her, eingetaucht in die lichten Farben seiner Lust, an dem Tanze teilnehmen. Um wie viel gequälter, durch Reflexion gebrochener, nur im Wahnsinn gleichsam aufflackernd wirken dieselben Verse in seiner großen Abschiedsrede, wo er sich dem Tode weiht. Überwog bei den Anapästen der ersten Szene das Hüpfende, so hier der Eindruck des steigenden, des unter Qualen sich wie zu einem verhaltenen Schrei aufgipfelnden Verses; statt strophischer Gebilde lange Systeme, von der fallenden Tendenz bis zum Ende getragen. Der anapästische Vierfüßler ist der eigentliche Vers des Phileros, aber wie weiß der Dichter ihn je nach der Stimmung des Augenblicks abzutönen, wie wird das Schema vor unsern Ohren belebt! Es ist ein Zug von besonderer Feinheit, daß Epimetheus dem Scheidenden in der Eingangsszene dann seinen Vers gleichsam aus dem Munde nimmt, daß auch sein erster großer Hymnus auf die höchste Gewalt, die ihm „in Jugend- und Frauengestalt“ erschien, in denselben Zeilen daherrauscht und doch so ganz anders klingt. Epimetheus ist nicht von einer unmittelbaren Regung gepackt, er denkt über sein Liebeserlebnis nach und

Digitized by Google

vergegenwärtigt es sich in wechselnden Bildern, in spielenden Antithesen. Sein Gesang gliedert sich in vier Strophen von äußerlich gleichem Bau, aber von sehr verschiedener Stimmung, deren jede denn auch von eigener Musik erfüllt ist und den Fluß des Verses in verschiedener Weise regelt bis zu dem jubelnden Ausruf am Schluß. Auf die jauchzende Vergegenwärtigung Pandorens folgt die schwermütige Erinnerung an den Abschied und gleich darauf die trostlose Klage des Vereinsamten; durchweg in sich regelmäßige und untereinander nur leicht, doch bedeutsam wechselnde strophische Gebilde, jedes Lied für sich auf einen eigenen Ton bestimmt. Ganz klingend und flutend bewegt ist der unvergleichliche Gesang, die dichterische Gipfelhöhe des ganzen Werkes: „Wer von der Schönen zu scheiden bestimmt ist, fliehe mit abegewendetem Blick." Die feierliche alte Wortform „abe" wird verwendet, um den daktylischen, den fallenden, ganz und gar gelösten Fluß der Rede nicht zu unterbrechen, der durch die weiblichen Reime in den inneren Strophen noch verstärkt wird, bis die Bewegung in der den Anfang wiederholenden Schlußstrophe sich gleichsam staut. Neben dieser tiefbewegten, volltönenden Rede wirkt die Klage um das Schattenglück des Verlassenen wie ein dumpfes, erschütterndes, ganz vom Rhythmus, kaum von der Melodie bestimmtes, mehr grübelndes als gefühlvolles Raunen. Hier nähert sich die Rede des Epimetheus am ehesten noch der des Bruders: aber die dumpfen Stöße, die in diesen choriambischen Systemen sich häufen, klingen doch nicht wie kräftige Hammerschläge, sondern wie Seufzer, die aus dem Innersten aufquellen und den ganzen Menschen erschüttern machen. „Zerrinne nicht, o Bruder, schmerzlich aufgelöst!", so faßt Prometheus die Wirkung der ganzen Rede zusammen. Man muß einmal eine Versreihe ähnlicher Stimmung ansehen, wie die Totenklage in Schillers „Glocke", um zu ermessen, was Goethe der Anlehnung an die antike Form verdankte: dort die dumpfen Glockenschläge, die in den Takt eines Trauermarsches übergehen, dann aber, in der frei ausgreifenden lyrischen Klage um die entschwundene Mutter, mehr und mehr verhallen und jedenfalls dem Ausdruck kaum mehr Halt und Stütze geben; hier ein Schema, das als Schema andauernd mitschwingt und andauernd überwunden werden will durch die andringenden Nebentöne und die sehr fühlbare, stets wechselnde Abstufung der Haupthebungen untereinander, durch den deutlichen Widerstreit zwischen regelmäßiger Messung und der von der inneren Be-

Digitized by Google

wegung erforderten Streckung oder Beschleunigung der Verse, nicht zuletzt durch die steten, leisen Schwankungen der Tonlage.

Ähnlich verhält es sich dann mit den kurzzeiligen Systemen der Hirten, Schmiede und Krieger. Natürlich fallen diese dimetrischen Verse sehr stark ins Ohr; aber dem starren Schema wirkt mancherlei entgegen, schon in den schärfer rhythmisierten Daktylen der Schmiede, noch viel mehr in der gelösten und fein abgetönten Wechselrede der Hirten. Die an sich fallenden Verse streben gern zu einer kräftigeren, durch den Reim unterstrichenen Betonung des Schlusses hin, so daß etwa der Rhythmus wie umgelegt erscheint. Gleich in der ersten Zeile der zweiten Strophe will das „nur“ breit ausschwingen, als schlösse es die Worte ein: „nur immer hin“:

Wasser, es fließe nur!
Fließet es von Natur
Felsenab durch die Flur,
Zieht es auf seine Spur
Menschen und Vieh. (176 ff.)

Anderwärts wieder scheint die Zeile ohne Steigen und Fallen die Akzente gleichwertig nebeneinanderzusetzen und bringt damit kräftige sinnliche Wirkungen hervor:

Erde, sie steht so fest!
Wie sie sich quälen läßt!
Wie man sie scharrt und plackt!
Wie man sie ritzt und hackt! (189 ff.).

Viel größere Freiheiten erlauben sich die Hirtenchöre, weil hier die sinnliche Wirkung des Hämmerns, des stampfenden Auftretens usw. ganz zurücktritt und eine weiche Linie in anmutigen, nicht berechenbaren Windungen sich vor uns auszuschwingen scheint. Einen ähnlichen Gegensatz gewahren wir dann gegen den Schluß, wo sich der kräftige, im „Epimenides“ mit Bedacht wiederholte Marschrhythmus der Krieger (in gereimten jambischen Monometern) abhebt von den Angstrufen der Epimeleia, die Epimetheus und Prometheus aufnehmen. Auch diese reimlosen *Jonici a minore* erlauben eine wunderbare Abtönung je nach dem Charakter des Sprechers und je nach den Schwingungen seines Gefühls. Prometheus gibt mit seinen kräftigst akzentuierten, syntaktisch schwer übersichtlichen, wirklich „ineinander gekeilten“ Kommandorufen den richtigen Übergang zum kriegerischen Marschgesang. Die Rede

Digitized by Google

des Epimetheus dagegen, der den Kampf gern seinem Bruder überläßt, ist kaum von einigen kräftigeren Hebungen bewegt, klingt im übrigen wie ein lang dahinflutendes Selbstgespräch: die kurzen Verse scheinen sich zu einer großen rhythmisch gehobenen Reihe zusammenzufügen. Den Übergang vom einen zum andern können wir in dem Angstruf und der visionären Schilderung der Epimeleia studieren. Wie belebt ist das alles, wie schwingt die von dem geängsteten Mädchen angeschlagene Note im ganzen Umkreis der Szene aus, wie sind hier Mannigfaltigkeit und Einheit miteinander verbunden, um den vollen, starken Eindruck einer in sich reich bewegten, vielfältig abgetönten Szene zu erzeugen. Und das alles in 68 Verszeilen! So scheinen selbst die verwandten Versmaße die verschiedenen Schichten des Daseins, die das Gesamtbild dieser dramatischen Welt ausmachen, gleichzeitig zu scheiden und zu verbinden und sich damit den allgemeinen Aufbauprinzipien der Dichtung unterzuordnen.

Alles in allem: wir haben ein Werk von eigenem, aber von einheitlichem Stil vor uns, keine Schulübung und keine äußerliche Gelegenheitsarbeit, sondern ein im tiefsten Grunde lebendiges und bis in die letzte Nuance hinein belebtes Werk. Wohl wirken bei der Ergreifung und Fortbildung des Stoffes, bei der Aneignung dieses und jenes metrischen Vorbildes persönliche, vielleicht zeitlich bedingte Neigungen des Dichters mit, aber in dem Augenblick, wo diese Darstellungselemente dem künstlerischen Ganzen eingefügt werden, erscheinen sie umgeschmolzen in der Glut, die den Dichter erfüllte und erwärmte bei jeder seiner echten Dichtungen — auch damals, als er „Pandora" schuf.

Digitized by Google

WEIBLICHER TORSO IN OSLO

VON

OTTO BRENDEL

I

„Plastisch ist diejenige Betrachtungsweise, der das einzelne Gebilde als ein in sich selbst ruhendes, gegen die Umwelt isoliertes gilt."
Dehio.

Wer gelegentlich Auktionskataloge der großen Privatsammlungen durchblättert, die in den letzten Jahrzehnten vor dem Kriege in Paris zum Verkauf kamen, der kann eine eigentümliche Beobachtung machen. Wie nach einer ungeschriebenen Konvention findet er dort, als die eigentlichen Pracht- und Kernstücke einer Antikensammlung, oft allem andern die Abbildungen der nackten oder halbbekleideten Aphroditen vorangestellt; Statuen, Torsen oder Statuetten, je nach dem, was der glückliche Sammler eben zu bieten hatte. Es hat den Anschein, als wäre ohne diese Stücke eine Antikensammlung nicht vollständig, oder jedenfalls nur von halbem Wert gewesen; alles andere muß sich ihnen anschließen. Das mag in der Prüderie der Zeit begründet sein, für die der nackte Mensch, dem gesellschaftlichen Anstand horribel, nur in der Kunst noch einen allgemein anerkannten Platz hatte. Es entstand daraus das umgekehrte Vorurteil, daß die Kunst hauptsächlich zur Darstellung nackter Menschen, schöner Frauen vor allem, da sei. Vielleicht erklärt sich so auch die damals allgemeine Anschauung, die Venus von Milo im Louvre sei die schönste erhaltene Antike. Jedenfalls ist es erstaunlich zu sehen, wie vielen mittelmäßigen, ja schlechten Antiken dieser Geschmack Ehrenplätze in Sammlungen und Publikationen einräumte; man kann sich heute noch, wenn man durch Museen geht, häufig daran erinnert fühlen. Unbekleidete Frauenstatuen und Torsen gibt es in unserm Antikenbesitz ungezählte. Wem es um große Skulptur, bedeutende Werke zu tun ist, der wird aber gerade unter ihnen

Digitized by Google

von den meisten enttäuscht werden. Meisterwerke sind immer die wenigsten, und wer antike Frauentorsen in unseren Sammlungen aufsucht, muß das besonders erfahren.

Weil es sich so verhält, und für einen Leser, der vielleicht selber schon Ähnliches beobachtet hat, ist es mir wichtig gleich hier zu sagen, daß der auf Tafel 7—10 abgebildete Torso, aus dem Besitz von Herrn J. B. Stang in Oslo, von einer seltenen Vorzüglichkeit ist. Seine Auffassung, seine Ausführung und glücklicherweise auch seine Erhaltung sind weit über das Mittelmaß gut. Man muß, wie es nachher hier geschehen soll, ihn schon mit den schönsten seiner antiken Schwestern vergleichen, um ihn ganz zu würdigen. Es ist nur bedauerlich, daß die Photographien, die hier zur Betrachtung vorgelegt werden können, nicht so vollkommen sind, daß sich jedes Wort zu ihrer Begleitung erübrigte. Eine Antike, die im vollen Licht des Südens modelliert wurde, ist im Norden, selbst im blaß-klaren nordischen Sommer, nicht leicht aufzunehmen; und hier hat leider die Osloer Sonne, zarter aber karger als im Süden, den Photographen etwas im Stich gelassen. Es ist zwar nicht ohne Reiz, ihr mit dem Auge zu folgen, wenn sie, zartfingerig und fühlsam, die Oberfläche des Marmors abgleitet und die Reichtümer seiner Modellierung sichtbar macht. Man wird auch zugeben, daß sie vieles findet, und in dem dämmrigen Verschweben zwischen Licht und Dunkel läßt sie manche Feinheiten erkennen, die eigenartig zart, ja überraschend erscheinen. Für die Vorderaufnahme auf Tafel 7 gilt das besonders. Man sieht das Licht etwas matt, leicht über den Stein hinstreichen; zu schwach, um ihn völlig zu umfassen, scheint es nur seine vorderste Fläche zu berühren und läßt die eine Seite als blassen Kontur, die andere kraftlos als schweren Schatten zurück. In diesem Mangel liegt gewiß ein Reiz spielender Zufälligkeit, der im Kontrast die schwere Masse des dunkeln Körpers ahnen läßt und ihm an manchen Stellen plötzliches Leben verleiht, oder vielmehr nur einen unendlich träumerischen Schein von Leben. Für den, der über solche zufälligsten Impressionen hinaus die Kraft, die Pracht des Ganzen sucht, bleibt dieser Reiz ein Mangel. Weil hier das Licht, durch die Aufstellung im Zimmer neben einem Fenster bedingt, von nur einer Seite kommt, bleibt der Eindruck, den es hervorbringt, einseitig. Der Reichtum an Formen, der an einer Stelle zufälliger Beleuchtung erkennbar wird, ist in Wirklichkeit von dem Bildhauer über das ganze Werk ausgeschüttet. Die andern Ansichten, nicht weniger reizvoll, aber auch kaum weniger zufällig als die erste, können davon überzeugen. Sie alle geben Eigenartiges,

Digitized by Google

Neues, Besonderes und wären als Ergänzung einer richtigen Aufnahme lehrreich und wünschenswert. Richtig wird aber nur eine Aufnahme wirken, die das Licht so dirigiert, daß eine plastische Ganzheit, zu deren Vollendung der rundum ausgestreute Reichtum an Formen nur beiträgt, gesammelt hervortritt. Für den plastisch Sehenden ist das etwas Selbstverständliches. Auf Abb. 1 ist ein anderer Torso, jetzt in Berlin, abgebildet, der uns später zum Vergleich von Bedeutung sein wird. Wir geben ihn nach einem Stiche etwa aus dem Jahre 1732, um zu zeigen, wie ein Zeichner jener Zeit, vielleicht in Antiken nicht sehr erfahren, aber plastisch sehend, sich vor eine ähnliche Aufgabe stellt. Im Spätbarock geschult, ist es ihm das Natürliche, im plastischen Gebilde die allseits gerundete, kompakte und abgeschlossene Masse zu sehen. Dementsprechend legt er seine rundenden, formenden Schatten. Weil er sie als Ganzes, etwas von allen Seiten Gleichgewichtiges auffaßt, erschöpft seine Wiedergabe die antike plastische Form besser als unsere Photographien. Eine ideale Wiedergabe ist freilich auch ihm nicht gelungen; seine Zeichnung ist zu wenig fein in den Details, etwas roh. Eine Photographie, der ein ähnlich sammelndes, von oben niederfallendes Licht zur Verfügung stünde, würde ebenso fest, doch gleichzeitig viel feiner sein. Sie wäre wahrscheinlich auch die ideale Darstellungsart für den Osloer Torso. Es wird gut sein, bei der Betrachtung der hier wiedergegebenen Tafeln sich zu erinnern, daß trotz jeden möglichen Entgegenkommens des Besitzers diese eine ideale Aufnahme, zu der alle andern nur schöne Ergänzungen sein würden, durch die Ungunst der Umstände, wie so oft das Ideale, hier nicht erreicht werden konnte.

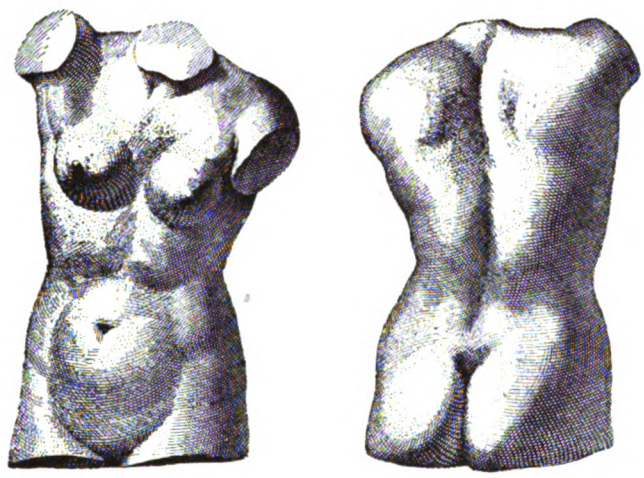


Abb. 1. Weiblicher Torso nach altem Kupferstich. Berlin.

Zur Unterstützung der ergänzenden Phantasie, die demnach die Muse der Betrachtung unserer Bilder bleiben wird — und wann wäre sie bei der Betrachtung von Photographien überhaupt entbehrlich? — seien hier die

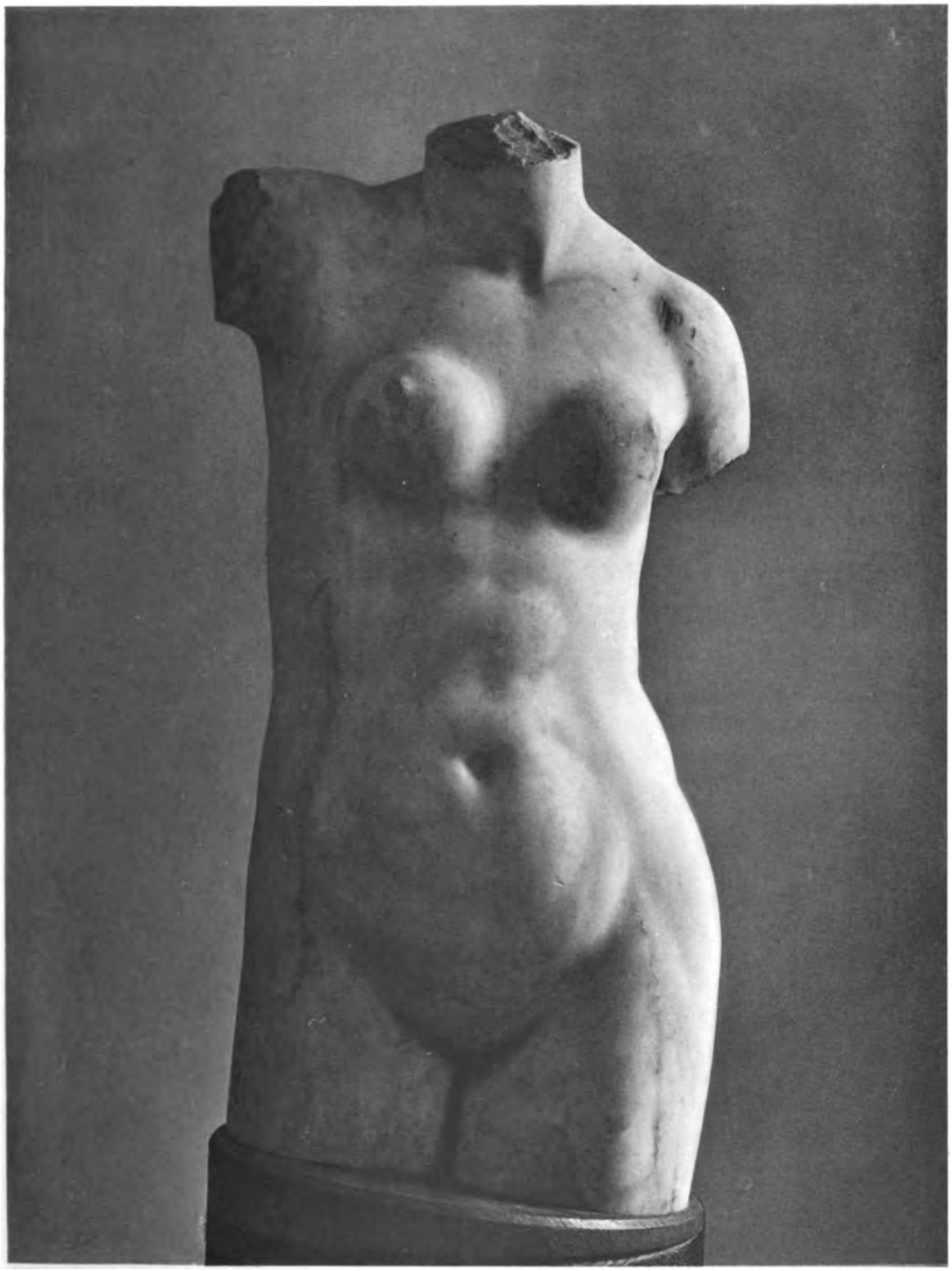
Digitized by Google

folgenden Angaben gemacht. Der Torso ist reichlich lebensgroß; die größte Höhe seines jetzigen Zustandes ist 83 cm. Der Kopf ist unter dem Kinn, die beiden Arme gleich unter der Schulter abgebrochen. Dagegen sind die Beine, die von unterhalb der Hüfte an fehlen, nicht abgebrochen. Die untere Fläche zeigt an dieser Stelle nämlich keine Spur von einem rauhen Bruch, sondern im Gegenteil glatten Schnitt. Da sich hier die gleiche graugelbliche Farbe findet, die auch sonst die Oberfläche des Marmors im Laufe der Zeit angenommen hat, kann man nur vermuten, daß dieser Schnitt eine schon antike Zurichtung ist. Irgendeine Ergänzung ist an dem Torso nicht vorgenommen worden. Seine Oberfläche scheint etwas gereinigt, aber nur sehr leicht. Die Erhaltung ist ausgezeichnet. Nur einige Risse oder Beschädigungen der Oberfläche sind mit Gips ausgeglättet, eine an der Seite unter der rechten Brust, eine andere auf dem Delta. Reste von Stützen oder Abarbeitungen sind sonst nirgends zu sehen. Um so schöner zeigt sich in dieser gut erhaltenen, glatten Oberfläche die Qualität des Marmors, der ziemlich großkörnig und lichtstark ist, jetzt etwas gelblich patiniert. Er könnte kleinasiatisch sein. Doch ist das nicht ganz sicher zu sagen, wie auch über die Herkunft des Stückes, das der jetzige Besitzer zusammen mit Herrn Museumsdirektor Jens Thiis vor Jahren im Pariser Kunsthandel entdeckt hat, nichts bekannt ist.

Es könnte scheinen, als sei mehr über dieses Stück zunächst nicht zu sagen. Es ist ein Torso; ein Gegenstand, auf dem der Blick gerne ruht. Der antike Zustand selber, unterhalb der Hüfte abschneidend, scheint einem gewissen modernen Gefühl recht zu geben, das fast schon daran gewöhnt ist, einen Torso der ganzen Statue vorzuziehen. Es ist, als hätte ein antiker Künstler einen Torso für eine Galerie gemacht, wie es ein heutiger tut. Der Torso ist, so scheint es, gleichsam das absoluteste Stück Plastik. Ohne Gebärde, ohne irgendeine Aufforderung an uns, ist er nur für die Betrachtung da. Er greift in nichts über sich selbst hinaus, ist völlig eingehüllt in stumme Abgeschlossenheit. Er ist nur Kunstwerk, und doch lebt er. Die Form atmet: un rêve de pierre, wie Baudelaire, der Dichter, sagt.

Wäre es so, so könnten wir hier abschließen mit einem Satz, der in der Philosophie der Kunst von Hippolyte Taine steht, und der uns gleichsam als die Summe aus einer gewissen modernen Art von Betrachtung der gesamten antiken Plastik erscheint. Es ist der Satz eines Kunstfreundes, tief gebildet, nachdenklich, phantasievoll. „Voilà donc le corps vivant tout entier et sans voile, admiré, glorifié, étalé sans scandale, aux regards de tous,

Digitized by Google



TORSO IM BESITZ VON HERRN J. B. STANG. OSLO

Digitized by Google

Digitized by Google

sur son piédestal .... Son attitude est tranquille; il ne fait rien, il ne dit rien; il n'est pas attentif, concentré tout entier dans un regard profond ou avide; il est au repos, détendu, sans fatigue, tantôt debout, un peu plus appuyé sur un pied que sur l'autre, tantôt se tournant à demi, tantôt à demi couché: tout à l'heure, comme la petite Lacédémonnienne, il a couru; maintenant, comme la Flore, il tient une couronne; presque toujours son action est indifférente... Il vit, cela lui suffit et suffit au spectateur antique."

In einem solchen Satz liegt gewiß sehr viel echte Empfindung für die eigentümliche Wirkung antiker Kunst. Unsere moderne Anschauung, mühsam gewonnen auf Wanderungen durch Museen und verlassene Ruinen, möchte immer wieder sich in solche Worte flüchten. Es liegt darin ein Erbe europäischer Romantik, in der wir alle aufgewachsen sind. Das sind schöne Worte eines modernen Bewunderers. Was er ausspricht, ist eine Empfindung für die ungeheure Ruhe antiker Statuen, die in der ruhelosen Welt von heute stehen. Vor ihrer Abgeschlossenheit fühlt er die unermeßliche Distanz, die zwischen uns und ihrer alten, geheimnisvollen Existenz liegt, jener Welt der romantisch gesehenen Antike, die er, je leidenschaftlicher er sich ihr zu nähern sucht, um so ferner entschwinden sieht.

Trotzdem, oder gerade weil ein solcher Satz so viele Erfahrungen wachruft, die nur wir Menschen des 19. oder des beginnenden 20. Jahrhunderts in den besonderen Bedingungen unseres Zeitalters ermessen können, wird er nicht lange zufriedenstellen. Wir können uns doch am Ende des Eindrucks nicht erwehren, es sei das die Äußerung eines modernen Museumsbesuchers; zwar eines fein empfindenden, aber eines Mannes von heute, der zwischen sich und den antiken Statuen der Museen immer das Verbot des Nichtberührens fühlt. Zwar für ihn ist diese Art der Betrachtung die einzig denkbare; so sehr, daß er nicht daran zweifelt, sie sei es auch für den antiken Menschen gewesen. Aber hier muß sich der Widerspruch zum Worte melden. Das Kunstwerk vor Augen, wird er fragen: Gibt es das? Statuen, die nur dastehen, um im Betrachter einen unbestimmten Eindruck der Schönheit zu erwecken? Deren Welt so voll unirdischer Ruhe ist, daß ihre Handlung fast immer gleichgültig bleibt? Ist das wirklich ein Eindruck, der vor der unmittelbaren Betrachtung der Kunstwerke gewonnen werden kann, oder stammt er nicht vielmehr aus einer ganz anderen, vorgefaßten, ja poetisch-romantischen Anschauung der Antike? Hat es diesen antiken Betrachter wirklich gegeben, für den solche Galeriestatuen, wie für den modernen, aufgestellt wurden?

Digitized by Google

Wer hier Irrtümer vermutet, weil er empfindet, wie blaß ein solches dichterisches Bild sich ausnimmt selbst vor den Trümmern, aber immer noch gewaltigen Trümmern der Antike, der hat nur die Möglichkeit, seine Fragen an die Statuen selbst zu richten. Sind sie wirklich nur jene Gebilde unstörbarer Ruhe, ohne Handlung, ohne Blick? Ist es möglich, daß ein Werk wie der Stangsche Torso vielleicht so, wie er uns heute vorliegt, als Torso, von seinem Bildhauer gedacht wurde? Kämpfte der antike Bildhauer nur mit der Kunst, wie der heutige, und nicht auch mit dem Leben?

II

Und die Zeiten schwinden rascher,
Immer fort und fort die Jahre
Bei der jungen Sonne Leuchten,
Bei des jungen Mondes Glanze;
Immer schwimmt die Wassermutter,
Sie, der Lüfte schöne Tochter,
In den schlummerstillen Wellen,
Auf der nebelreichen Fläche,
Vor sich hat sie nur die Fluten,
Hinter sich den hellen Himmel.
Kalewala I, 245—54.

Es ist also von Bedeutung und der erste große Schritt zum Verständnis des Stangschen Torsos, daß sich auf die eine Frage sofort eine wissenschaftliche Antwort geben läßt. Niemals war er, wie es nach der Bearbeitung seiner unteren Schnittfläche den Anschein haben konnte, dazu bestimmt, nur als Torso gesehen zu werden. Ein solches Werk wäre innerhalb der gesamten antiken Kunst, soweit wir sie kennen, völlig unerhört. Und zu einer Annahme, die uns so zu allem anderen Bekannten in Widerspruch setzte, liegt auch gar kein Grund vor. Denn die eigentümliche Art von Abarbeitung, die sich hier zeigt, kennen wir sehr wohl. Der Berliner Torso, der oben in Kupferstich abgebildet war, hat sie ähnlich und mit ihm zahlreiche andere. Sie alle sind ursprünglich ganze Statuen gewesen; sie waren nur nicht aus einem Stück, sondern aus zwei gesonderten gearbeitet. Diese Technik, denn nur um eine besondere Technik handelt es sich hier, ist nicht ohne einen besonderen Sinn angewandt worden. An Beispielen, in denen uns die beiden Stücke erhalten sind, läßt sich der Zweck dieser Zurichtung erfahren. Sie wurde angewendet, wenn die Figur

Digitized by Google

Abb. 2. Aphrodite. Rom, Vatikan.

Abb. 3. Aphrodite. Neapel, Museo nazionale.

im Oberteil nackt, unten aber bekleidet war. Solcher Statuen gibt es in unserm Antikenbesitz eine stattliche Anzahl; zwei davon hier abzubilden, wird zum Beweis genügen. Die eine (Abb. 2), zu einer großen Reihe von römischen Kopien nach einem griechischen Meisterwerk gehörig, steht jetzt im Vatikanischen Museum. Auch bei ihr ist der nackte Torso für sich gearbeitet und dann in das Gewandstück eingesetzt, ebenso wie der genannte Berliner Torso, der zu einer Wiederholung der gleichen Statue gehört. Die andere Statue (Abb. 3), jetzt im Museum von Neapel, ist hier bemerkenswert, weil an ihr die schräge Abschlußlinie des Gewandes unter der stark gewölbten Hüfte einen Verlauf nimmt, wie ihn ganz

Digitized by Google

ähnlich auch der Zustand des Osloer Torso voraussetzen läßt. Denn daß auch dort ein solches Gewandstück, jetzt verloren, einst vorhanden gewesen ist, kann nach dem Befunde und den hier vorgeführten Vergleichen bestimmt angenommen werden.

Schon beginnt so vor unserem inneren Auge der Torso zu wachsen. Die Vorstellung ist jetzt imstande, sich von seinem jetzigen, nur zufälligen Zustande zu lösen, und sieht ihn als schwellenden Inkarnat aus einem fest zusammenhaltenden, wahrscheinlich unter den Hüften gebundenen Gewandstück aufsteigen, das seine eng bewegten Schenkel und die Beine umhüllte. Er löst sich gleichsam aus seiner Ruhe, die Ahnung von Bewegung, die in der gedrehten Hüfte verborgen liegt, erscheint jetzt dem Blick lebendiger geworden. Der Phantasie, die das verlorene Ganze sucht, fehlt nur noch die Krönung dieses schönen Körpers. Wie mag der Kopf, wie mögen die Arme gehalten gewesen sein? Die Armstümpfe, der Halsrest, die vorher den Torso so glücklich abzuschließen schienen, sind jetzt drängende Fragen geworden. Antwort auf sie zu finden, wird natürlich Sache der Vermutung bleiben müssen. Immerhin sind aber Ansätze und Anzeichen da, die der Vermutung Stütze bieten können. Daß der rechte Arm gehoben war, vielleicht bis über den Kopf, jedenfalls aber bis an den Kopf, ist gewiß. Er war sogar, was mit der Drehung des ganzen Körpers zusammenhängt, ein wenig nach vorn gerichtet. Der Kopf war, das zeigt die Vorderansicht, sehr stark nach der Seite dieses Armes gedreht. Er war gleichzeitig, was die Ansicht von der linken Seite (Tafel 8) sehr wahrscheinlich macht, wohl ein wenig gehoben. Die Haare waren aufgebunden, oder jedenfalls lagen sie nicht auf dem Rücken, denn sonst müßten Spuren davon noch zu bemerken sein. Der linke Oberarm, wie sich aus dem Ansatz sehen läßt, war gesenkt; um die schöne Brust freizugeben, war er gleichzeitig etwas nach rückwärts geführt. Zunächst ist nur zu sagen, daß er sich sehr bald unter dem Bruche vom Körper löste. Die Stelle läßt sich noch erkennen. Eine Spur davon, daß die linke Hand oder der Arm unten am Körper in irgendeiner Weise anlag, ist nicht vorhanden. Viel wahrscheinlicher ist, daß wenigstens der Unterarm wieder gehoben war, um vielleicht an der Aktion des rechten teilzunehmen. Folgt man so dem Erhaltenen, so drängt der Vergleich mit der Statue aus dem Vatikan, die eben genannt wurde, sich von selber auf. Der Osloer Torso gehört zwar nicht in die Reihe ihrer Repliken. Er ist größer, manche Einzelheiten der Haltung und, wie sich später zeigen wird, auch in der Art

Digitized by Google

TORSO IM BESITZ VON HERRN J. B. STANG. OSLO

Digitized by Google

Digitized by Google

TORSO IM BESITZ VON HERRN J. B. STANG. OSLO

Digitized by Google

Digitized by Google

seiner Plastik sind verschieden. Die Tätigkeit aber, in der jene zierliche Dame völlig versunken scheint, jene eigenste frauenhafte Verrichtung, mag auch die ursprüngliche des Osloer Torso gewesen sein: sie ordnet ihre Haare. Es gibt unzählige, große und kleine Darstellungen dieser Handlung aus dem Altertum, und um mit noch einer Variante besser zu überzeugen, sei hier das Bild (Abb. 4) einer kleinen Bronze aus dem Louvre hingesetzt. In den Kreis dieser Werke gehört auch der Stangsche Torso; es sind, nach ihrer geläufigen Bezeichnung, Darstellungen der Aphrodite Anadyomene.

Abb. 4. Bronze-Statuette. Paris, Louvre.

Hinter diesem Namen, wie so oft hinter Namen, die als Bezeichnungen doch unentbehrlich sind, stehen mancherlei Probleme. Die Bedeutung ist zwar klar. Das Wort bezeichnet die auftauchende Göttin, und die Alten haben es nie anders verstanden als einen Namen der Aphrodite, die aus dem Meere aufsteigt. Aber wie merkwürdig ist das alles! In der Schulweisheit des mythologischen Handbuches ist Aphrodite die Göttin der Liebe. Gewiß ist das richtig, aber doch nicht entfernt genügend, um zu begreifen, wie kostbare Güter die religiösen und dichterischen Gestalten der Antike sind. Uralt tauchen sie auf aus verschleierten Anfängen, langsam reifend, genährt von dem bunten Leben tausendjähriger Geschichte, neu bestehend im Bewußtsein jeder Generation; jedes Dogma verspottend, gehören sie immer gegenwärtig der Frömmigkeit des Volkes, dem Spiel der Sage und dem Schaffen der Dichter. Der griechische Olymp ist nicht jenes wohlgeordnete Ministerium, die griechischen Götter nicht jene Fachminister, als die sie leider in die Allgemeinbildung des Durchschnittseuropäers eingegangen sind. Sieht man genauer zu, so schwankt die schöne Ordnung

Digitized by Google

der Mythographen überall. Die Götter zeigen sich vielgestaltiger, oft überschneiden sich ihre Ansprüche, ihre Machtbereiche. Aber sie erscheinen auch riesenhafter; gewachsen im Nachdenken unzähliger lebender Menschen, werden sie selber große lebende Persönlichkeiten und Charaktere. Es gibt fast keinen, der sich nur auf sein Bereich zurückziehen will. Jeder für sich, oft mit den andern im Streite, behauptet seine Beziehung zum Ganzen; ja hat irgend einmal Anspruch gemacht, das Ganze der Welt zu beherrschen.

Man muß sich das vor Augen halten, um eine Gestalt antiker Religion zu verstehen, ihre Vielfalt, ihre Wandelbarkeit. Aphrodite ist nicht nur die Göttin der Liebe, am allerwenigsten im modernen Verstand. Jenes zarteste Feuer menschlicher Beziehung, Sehnens und Verstehens, das wir Liebe nennen, das seit der großen menschlichen Lyrik der Renaissance, seit dem schmerzensreichen Schwärmen der Romantiker so genannt worden ist, gehört am allerwenigsten zu ihrem Bereich. Es hat seinen eigenen Gubernator: den geflügelten Eros. Aber von ihm zu Aphrodite spielen mannigfache Beziehungen; und gern ist er ihr Helfer und Begleiter. Weil sie eine Göttin der Liebe ist, hat sie viele Stätten und Gestalten; die Liebe ist ja nicht überall dieselbe. Bei den Bauern, in den Gärten ist sie eine Göttin gütiger Natur, reicher Empfängnis, sorgloser Fruchtbarkeit; in den Städten, in manchen von alters her verehrt, hat sie zuweilen noch die Strenge alter Ordnung und Gesetze, ist eine Hüterin der undurchbrechlichen Ehe. Sie kann indessen, vor Widersprüchen so wenig zurückschreckend wie die Natur selber, gleichzeitig eine Göttin vornehmen Genusses, eleganter Demimonde, modisch gepflegter Schönheit sein. Mädchen geloben ihr Gürtel und Kränze, sie ist die Göttin des Hochzeitstages und der zaghaften Braut. Sie ist aber ebenso die Gewährerin flüchtiger Abenteuer, wird im Wachsen der antiken Großstadt eine Göttin der Flaneure und Glücksritter, der Bordelle; bei ihrem Namen verschwört sich der Casanova der Straße. Reich, glücklich, gewährend, scheint ihre Religion eine Religion der vielfältig beglückenden Natur selber. Dazu lebt noch bis in späte Zeit eine Erinnerung daran, daß sie, ursprünglich eine Fremde, einmal fernher, vielleicht aus Asien, in die westlichen Länder kam. Sie kam übers Meer, im Besitze zauberischer Schönheit, und das Meer ist seitdem ihr Element geblieben. Sie wurde eine Freundin der Schiffer, Schützerin der Häfen; manche Marienkirche am Meer ist noch eine Nachfolgerin der alten Venus Marina, wie die auf dem hohen Felsen über An-

Digitized by Google

cona. Selbst aus dem Meere geboren, in titanischer Urzeugung, ist sie vielleicht zu allererst eine große Mutter der Natur und des Werdens überhaupt gewesen. Ein Gerücht davon ist bis in die späten Zeiten des Altertums gedrungen, und vielleicht gerade damals ist das Umfassende ihres Wesens, ihre Gestalt, beladen mit den Geheimnissen ältester Geschichte und unabsehbarer Eigenschaften, noch einmal empfunden worden. Für Lucrez ist sie eine tiefgründige Allgöttin geworden, oder, wie Apulejus gleichsam in einer mystischen Gebetsformel sich ausdrückt: *rerum naturae prisca parens, elementorum origo initialis, orbis totius alma Venus.* Sie ist das alles und kann doch in jedem Mythos oder Bilde ganz einzelne Person sein, scheues Mädchen, verhüllte Matrone, Verführerin der Sinne, Liebende oder Begehrte.

Die Geschichte der Anadyomene ist nur eine einzelne aus ihrem reichen Kranz von Sagen, Märchen und Novellen. Aphrodite entsteigt dem Meere; uralt scheint diese Sage zu sein, die Göttin noch ein großes Naturwesen beinahe, Tochter ihres Elements. Hesiod erzählt davon. Im Meere geboren, an der Insel Kythera vorbeischwimmend, wird sie von den Wellen nach Kypros getragen; dort, auf Kypros, betritt sie die Erde. Sie zieht ein als die schönste Göttin, von Eros und Himeros geleitet, ein Wunder. Der Rasen erblüht unter ihren Füßen, wo sie leichten Schrittes einhergeht.

Das ist ein Märchen, obwohl die Geschichte bei Hesiod auch den etymologischen Sinn hat, den Namen der Schaumgeborenen zu erläutern. Er berichtet sie kurz, nur als eine Episode; und trotzdem entfaltet sich in den wenigen Zeilen dieser Legende wie in keiner anderen die blühende, die ganze irdisch süße Natur der Aphrodite. Hier wie nie ist sie die Göttin des heiteren Meeres und seiner glücklichen Insel, duftend von Gärten, Rosen und Myrthe; nicht allein Göttin der Liebe, sondern der glücklichen Natur selber, die aus Reichtum das holde Genießen der Sinnenliebe verschenkt.

Man wird, so oft man in der Theogonie diese wunderbare Erzählung liest, die schon in der Dichtung so sehr ihre besonderen Farben hat, stets von neuem bedauern müssen, daß uns das Bild der Anadyomene, von Apelles gemalt, nicht erhalten bleiben konnte. Wenn wir denen glauben, die es gesehen haben, erst auf der Insel Kos und dann in Rom, ist es das schönste Gemälde des Altertums gewesen. Aphrodite war dargestellt, mit halbem Leibe aus dem Meere auftauchend, aus dem feuchten Haar sich

Digitized by Google

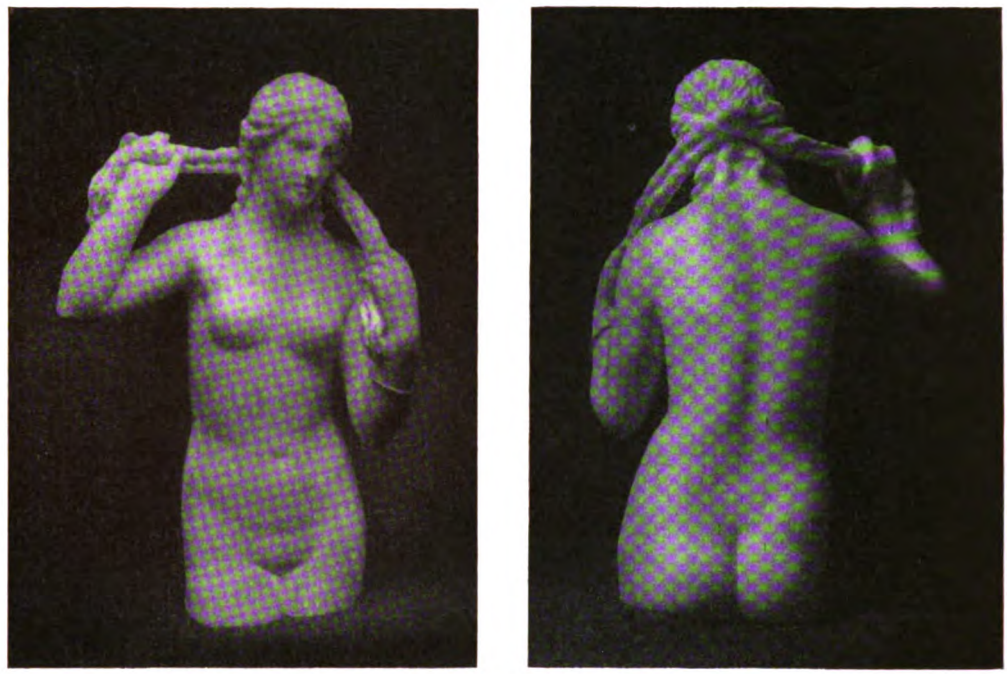


Abb. 5—6. Statuette. New York, Privatbesitz. Ehemals Turin.

den Schaum ausdrückend. Vielleicht schimmerten ihre Glieder durch das klare Wasser. Aber hier schon läßt uns die spärliche Überlieferung im Stich; wir hören ihr Lob, aber wirkliche Vorstellung erhalten wir nicht.

Aphrodite, das feuchte gelöste Haar ausringend, ist seitdem das Motiv unzähliger antiker Darstellungen geworden. Die weitaus meisten davon sind plastische Werke. Hinter allen steht, als stumme und wohl stets zu verstehende Voraussetzung, die Legende von der Meergeburt der Liebesgöttin. Trotzdem muß aber gesagt werden, daß keine von ihnen imstande ist, an das verlorene Bild des Apelles näher heranzuführen. Nur das Motiv der erhobenen Hände, die ins Haar greifen, haben sie mit ihm gemeinsam. Bild und Plastik sind getrennte Welten, und die eine kann die andere uns nicht ersetzen. In der kleinen, anmutvollen Statuette einer New Yorker Privatsammlung (Abb. 5—6) hat noch kürzlich ein französischer Archäologe eine Erinnerung an das vielgesuchte Gemälde zu erkennen geglaubt. Er wies auf den glatten Schnitt der Oberschenkel hin und sprach die Meinung aus, die Figur habe vielleicht auf einem Untersatz gestanden, auf dem gemaltes Wasser angedeutet war. So könnte sich, wie bei Apelles, das Bild der Göttin ergeben, die aus dem schmeichelnden Element aufstiege. Aber

Digitized by Google

wie wenig griechisch ist das gedacht; allenfalls wäre es ein Vorwurf für einen modernen Primitiven, der sich ein Galeriebild ausdenkt. Eine Antike, die zu dieser Vorstellung einen Anhalt böte, wird man vergeblich suchen. Zu hart, zu roh wäre eine solche Verbindung von plastischer Körperform, die stets organisch ist, mit einer abstrakten anorganischen, wie sie der Wasser bedeutende Untersatz darstellen soll. Wir glauben nicht, daß dieser Vorschlag durchführbar wäre. Die Anadyomene über dem Meere, das ist in einem Gemälde, das Luft, Licht, blaues Meer und rosigen Inkarnat des Körpers als Einheit geben kann, wohl vorstellbar; und ein solches Bild, wie ein großes Seestück eines Venezianers, muß das Gemälde des Apelles auch gewesen sein. Für einen Bildhauer, der nicht die Welt auf der Fläche sieht, sondern Figur isoliert gestaltet und formt, ist das kein Thema. Der Schnitt, mit dem die New Yorker Statuette unten abschließt, ist uns auch ohnedies durchaus nicht unerklärlich. Wie so viele andere wird auch sie in ein Gewandstück eingesetzt gewesen sein.

Das Bild des Apelles ist uns einstweilen verloren, und es muß in diesem Zusammenhange von neuem gesagt werden, daß die vielen erhaltenen Bildwerke gleichen Motivs auch nicht einen Schatten davon wiedergewinnen lassen. Als Figuren selbständig gedacht, haben sie ihre eigene Tradition und Entwicklung. Seit dem Anfang des Hellenismus, der Zeit nach Alexander, werden sie endlich immer mehr zu einer besonderen, oft wiederholten Darstellungsart der Aphrodite. Es geht dabei wie fast stets: je mehr das einmal gefundene Motiv in den unaufhörlich unternommenen Versuchen der Künstler sich gleichsam verselbständigt, desto mehr entfernt es sich von seinem ursprünglichen Sinn. Es ist am Ende nicht mehr das Bild eines bestimmten Vorgangs, wie er auf dem Gemälde des Apelles dargestellt war, sondern eine Vorstellung, unter der die Göttin Aphrodite überhaupt gesehen, geglaubt, verehrt werden kann. Die große Statue aus Kyrene, die im ersten Bande dieser Zeitschrift von L. Curtius veröffentlicht wurde, ist in einer ähnlichen Aktion gegeben. Trotzdem ist kaum mehr zu sagen, daß sie in diesem Augenblick wirklich dem Meere entsteigt. Der Kopist hat ihr zwar, ihre Herkunft andeutend, einen Delphin beigegeben, wie sonst vielleicht ein Triton zu ihren Füßen auftauchen kann. Aber er hat ein Gewandstück oder ein Tuch darüber gelegt; und damit ist doch eigentlich jede Angabe einer bestimmten Handlung, eines bestimmten Momentes der Legende völlig verwischt. In Abb. 7 geben wir hier ein antikes Wandgemälde nach einer alten Zeichnung wieder. Es

Digitized by Google

Abb. 7. Wandgemälde aus Pompei, Parisurteil.

ist das Urteil des Paris dargestellt, der selbst vorn auf einem Felsen sitzt. Hermes neben ihm zeigt auf die drei Göttinnen, die im Hintergrund erscheinen, jede mit dem ausgerüstet, was ihre größte Macht bedeutet. Da steht Athene mit Schild und Ägis; die Herrscherin Hera, mit dem Szepter, sitzt wie ein Götterbild auf ihrem Thron. Und Aphrodite? Hier, auf dem Felsgebirge des Ida, weit weg von ihrem Element, steht sie fast in der Haltung des Stangschen Torso und entfaltet ihre Haare, wie um sie auszuwinden. So sehr ist das ihre Handlung, ihr eigentlichstes Bild geworden.

Digitized by Google

Ein Statuenmotiv will verstanden, alle Anklänge sollen mitgehört werden, wie bei einem Dichterwort. Der Weg, der erst Zusammenhänge sichtbar macht, war vielleicht weit, aber nötig. Wenn als letztes der Beispiele dieser Art hier eine kleine Statuette der Glyptothek in Kopenhagen

Abb. 8. Alexandrinische Statuette. Kopenhagen, Glyptothek.

angeführt wird (Abb. 8), in der gleichen Haltung wie die Statue im Vatikan, die Statuetten im Louvre und in New York und also auch wie der Stangsche Torso, so wird ihr Verständnis sich jetzt ganz mühelos ergeben. Die Göttin ordnet sich das Haar. Gemeint war damit gewiß zuerst die Handlung der Anadyomene, wie sie auch auf dem Bild des Apelles erschien. Bei den Wiederholungen der vatikanischen Statue mag noch an das feuchte schwere Haar gedacht sein, das ausgewunden wird. Doch ist die Beziehung keineswegs überall mehr deutlich. Bei manchen kann man nicht mehr viel anderes sehen, als daß sie eben sich das Haar zurechtlegen. Meist

Digitized by Google

ist es hinten schon im Knoten aufgebunden, und nur die beiden letzten Lockensträhnen, anmutiger Rahmen des Gesichts, sollen gerade noch um den Kopf gelegt werden. Es gibt Statuen, ganz in die Entwickelung dieser Reihe gehörend, die nicht mehr Locken, nur ein Band um das schon fertige Haar winden. Endlich bei den Statuen, zu denen auch der Stangsche Torso gehört hat, und deren Unterkörper mit einem Gewandstücke bekleidet ist, wird man nicht mehr an ein Auftauchen aus dem Meere denken können. Aus einer Legendenszene ist ein Bild menschlicher Verrichtung geworden, Aphrodite selber eine Göttin gleichsam aller weiblichen Erscheinung, ihres Duftes und ihrer Geheimnisse, des Spiegels manchmal oder schönen Schmuckes, oder hier der wunderbar gelösten Haare. Man könnte sagen, dies sei von einer gewissen Zeit an ihr Lieblingsbild gewesen, so oft ist es ihr zuliebe als Weihgeschenk, als Kultbild, als ihr Bild schlechthin wiederholt worden. Unendlich einfach ist dieses Bild, kaum mehr einer Göttin, nur einer schönen Sterblichen, die sich das Haar aufbindet. Doch lebt gerade hier, im klaren Abbild enthüllter menschlicher Gestalt, das Geheimnis der Göttin, den Betrachter rätselhaft anziehend, dem Künstler unablässig zu versuchende Aufgabe: das eigentlichste, weiblichste Wesen der Aphrodite, unaussprechliche Charis.

III

Damit ist die Aufgabe gestellt, die Welt von Vorstellungen, aus der sie erwachsen konnte, kurz umrissen. Wie sie gelöst ist, in welcher Spannung der künstlerischen Problematik, kann nur die Betrachtung des Werkes selber oder allenfalls seine Vergleichung mit ähnlichen Werken ergeben. Die Aufgabe war zweifach, die einer menschlich schlichten Aktion und einer religiös legendären Vorstellung. Für den Plastiker, der nicht Bilder sieht, sondern Figur, sammelt sie sich und verdichtet sich in der einfachen, leiblich existierenden Gestalt.

L. Curtius hat, in dem schon genannten Aufsatz über die Aphrodite von Kyrene, vor wenigen Jahren einmal eine Reihe von sehr verschiedenen Aphroditebildern gegeneinandergestellt und aneinander erläutert. Was dort steht, soll hier nicht wiederholt werden. Wenn aber jetzt die nähere Umgebung zu suchen ist, auf deren Hintergrund ein Werk wie der Stangsche Torso künstlerisch verstanden und gedeutet werden kann, so inter-

Digitized by Google

TORSO IM BESITZ VON HERRN J. B. STANG. OSLO

Digitized by Google

Digitized by Google

essiert uns zunächst eine Andeutung, die in jenem Aufsatz gegeben wird. Die zahlreichen Statuetten, die wie unsere Abbildung 5/6 und 8 die Anadyomene oder ein verwandtes Motiv der Aphrodite darstellen, sind, so heißt es dort, zu einem großen Teil in Ägypten und im Bereiche alexandrinischer Ateliers gefunden. Daher sei es wahrscheinlich, daß auch das Vorbild, von dem sie alle abhängen, ein alexandrinisches Werk gewesen sei. In kleinen Figuren derart wie die hier gezeigten, die zwar nicht gerade Wiederholungen voneinander, aber doch in hohem Grade verwandt sind, ist uns dieses Werk oft belegt. Um so seltsamer ist, daß es bisher nicht gelingen wollte, eine große Statue dieser Reihe zuzuteilen; und so oft uns eine neue Statue oder ein Torso bekannt wird, der als eine Anadyomene erkannt werden kann, ist immer die Frage die natürlichste und erste, ob er nicht alexandrinisch sei.

Aber diese Frage eröffnet sogleich den Blick in eine unübersehbar reiche, verwirrende, widerstreitende Welt, die Welt des Hellenismus im 3. und 2. Jahrhundert vor Christus. Wie früher im kleinen Griechenland die Städte, Sparta, Athen, Theben, verschiedenartige und doch im Grunde gleiche Kulturen in sich sammelten, jede stolz auf ihre Eigenart und ihr Besonderes, so tun es jetzt, nachdem die ganze Welt in eine einzige griechische Kultur zusammendrängt, die großen Länder. In Pergamon lebt man anders als in Italien, anders wieder als im alexandrinischen Ägypten. Was man von sich weiß und behauptet, will man auch sehen und bewähren, es muß in der Kunst sichtbar werden; wie die Kunst des Barock anders in Venedig aussieht als in Rom, anders wieder in Deutschland oder in Frankreich.

Um den Versuch zu machen, uns zu orientieren, beginnen wir mit Vergleichen. In den Abbildungen 9—10 wird hier ein wunderbarer Mädchentorso wiedergegeben. Seinerzeit hat er dem Duc de Luynes gehört, jenem gelehrten Kunstfreund des vergangenen Jahrhunderts, der auch an der Gründung des Instituto di Corrispondenza Archeologica beteiligt war. Der Torso ist in Rom erworben worden. Seit dem Tode des Besitzers steht er in der Bibliothèque Nationale zu Paris. Daß er eine Anadyomene darstellt, wurde schon früh erkannt, obwohl sein Erhaltungszustand nicht gut ist. Seine Arme und der Kopf mit dem ganzen Hals fehlen, und den Bruchstellen ist von einer modernen Hand übel mitgespielt worden; denn die groben Flächen, die jetzt zu sehen sind, können nur von einer früheren Ergänzung herrühren, die man inzwischen wieder abgenommen hat. Auch

Digitized by Google

die Schenkel mit den Beinen fehlen. Leider liegt uns von diesem schönen Stück keine eigene Untersuchung vor, sodaß wir nach den Photographien urteilen müssen. Man kann aber, vor allem auf der Rückenansicht, wohl erkennen, daß die Schenkel nicht wie beim Stangschen Torso glatt abgeschnitten, sondern gebrochen sind. Auch der Torso des Duc de Luynes ist demnach der Rest einer Statue, und zwar wahrscheinlich nicht einer aus ihrem Gewandstück aufwachsenden, sondern einer völlig nackten. Im römischen Kunsthandel erworben, ist er wohl die römische Kopie eines älteren Meisterwerkes, wenn auch eine vorzügliche Kopie. Es sei erlaubt, hier eine Vermutung zu äußern. Wir glauben nämlich, dieses Werk auch sonst zu kennen. Im römischen Thermenmuseum steht eine andere Figur der Anadyomene, wie die Abbildung 13 zeigt, leider in einem deplorablen Zustand. Sie gibt gewiß ein älteres Werk wieder; denn, wie schon früher erkannt wurde, existieren noch einige wenige andere Repliken dieser Statue, darunter eine in Rom selbst, im Palazzo Colonna. Zu einer Replik dieser Statue scheint nun auch der Torso des Duc de Luynes gehört zu haben. Wenn man ihn mit der Statue im Thermenmuseum vergleicht, so ergibt sich, daß er in genau derselben Bewegung begriffen sein muß. Er hatte die gleiche ausgebogene Standbeinhüfte, wahrscheinlich die gleiche Neigung des Kopfes, die gleiche Haltung der Arme besessen. Die Proportionen stimmen überein, die kleinen Brüste, das eigentümliche Absetzen der geschwungenen Hüften, die Modellierung der zarten Muskeln auf dem Bauche und die beiden Bögen aus leichten Falten der Haut unterm Nabel. Auf der Rückseite der Statue in Rom findet man auch das gleiche wellige, in zwei Strömen herabfließende Haar, nur ein wenig kürzer als auf dem Pariser Torso. Schließlich gibt es noch eine kleine, aber bezeichnende Übereinstimmung. Betrachtet man die Statue des Thermenmuseums vom Rücken, so findet man die Erklärung eines kleinen Bruches oder Ansatzes, der auf dem Pariser Torso direkt unter dem linken Glutäus sichtbar ist. Dort setzte genau wie am römischen Exemplar der Schwanz des Delphins an, der ihm als Stütze diente.

Das Werk, zu dessen Repliken wir also hier eine neue fügen können, ist ein recht besonderes. Furtwängler hat vor Jahren einmal die Meinung geäußert, sein Motiv sei direkt vom Diadumenos des Polyklet hergeleitet. Für die Haltung der Arme mag das ungefähr zutreffen. Aber von der strengen, in klaren Flächen ordnenden Plastik des 5. Jahrhunderts vor Christus ist es doch weit entfernt. Es ist sogar noch bedeutend jünger als

Digitized by Google

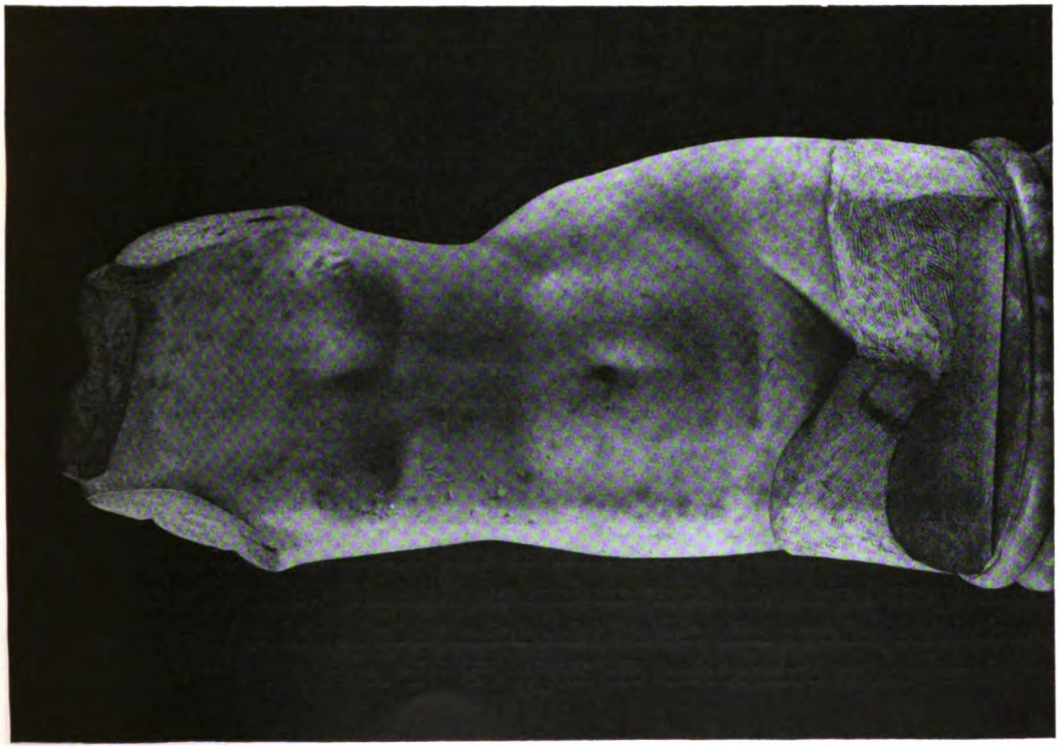


Abb. 9—10. Torso aus dem Besitz des Duc de Luynes. Paris, Bibliothèque nationale.

Digitized by Google

die vielbewunderte Aphrodite des Praxiteles (Abb. 11), die einst auf Knidos in einem heiter offenen Rundtempelchen stand. Man sieht, in wie dichten, einfachen Flächen sie gedacht ist, vor allem auch am festen Stand der Beine. Nicht eigentlich fett, ist sie doch breit, und ihre Zartheit ist nicht die eines schlanken Umrisses, sondern unendlich feiner Übergänge weichen, lebendigen Fleisches; ihr Rücken gleicht etwas der von David gemalten Odaliske. Dieser Begriff von Plastik verändert sich sehr bald, und damit ändert sich auch völlig das menschliche Ideal. Schon in der Statue aus Kyrene, die hier (Abb. 12) zwischen der Praxitelischen und der Statue des Thermenmuseums zu sehen gewiß von Interesse ist, erscheint eine ganz andere Art von Plastik. Sie besteht nicht mehr aus verschwebenden Flächen im einheitlichen Umriß, sondern es werden gleichsam lauter Rundheiten aneinandergesetzt. Die Plastik beschreibt nicht mehr wie vorhin ruhig alle Schönheiten eines Körpers, sondern sie formt sie vielmehr vereinzelt, dynamisch, leidenschaftlich. Dafür mag noch einmal auf den genannten Aufsatz von L. Curtius verwiesen werden. Seine Datierung der Kyrenäerin in die Zeit der Blüte pergamenischer Plastik wird man auch in diesem Zusammenhang bestätigt finden. Denn obschon ganz von der neuen, dynamischen, künstlerisch kühnen und wohl auch gefährlicheren Plastik des Hellenismus erfüllt, ist sie doch fester, selbst etwas altertümlicher und mehr klassisch gedacht als die Statue des Thermenmuseums. Ihre standfeste Frontalität ist noch in einem älteren Sinne statuarisch, als die leichtfüßige Tänzerinnenhaltung der anderen. Diese, in der Bewegung etwa eine Partnerin des sogenannten Antinous aus dem Belvedere, wird wohl in den Beginn des 2. Jahrhunderts vor Christus gehören; die Kyrenäerin müßte dann um einige Jahrzehnte älter sein. Aber freilich ist dieser Unterschied der Generationen hier nicht der einzige. Zwischen dem sinnlich schweren Bild der Kyrenäerin und der mädchenhaften Schlankheit der Anadyomene mit dem gelösten Haar besteht gewiß noch ein tiefer Unterschied menschlicher Temperamente. In jener lebt eine große, wie neu entdeckte Natur, in dieser Geschmack und Sicherheit einer beinahe großstädtischen Bewegung. Sie ist ganz eingefangen in eine gewisse Kalligraphie des Umrisses nicht nur, sondern selbst der Einzelzeichnung. In ihrem schweren, feucht gewellten Haar, mit ihren zarten Brüsten und der Schlankheit ihres langen Oberkörpers ist sie von einer bestimmten Feinheit, wirkt wie ein beinahe poetisch aufgefaßtes Bild der mädchenhaften Göttin. Hier, wenn irgendwo an einer großen Statue, sind die Züge, die wir sonst nur von den alexan-

Digitized by Google

Abb. 13. Anadyomene. Rom, Thermen-Museum.

Abb. 12. Aphrodite aus Kyrene. Rom, Thermen-Museum.

Abb. 11. Aphrodite des Praxiteles. Rom, Sammlung Torlonia.

Digitized by Google

drinischen Statuetten, jenen zarten Geschöpfen einer fast porzellanenen Plastik her kennen. Wie keine andere entspricht diese Statue dem gesuchten Bild einer alexandrinischen Anadyomene.

Jetzt, in dem neu gewonnenen Verständnis des Duc de Luynesschen Torso, mag der Vergleich mit dem in Oslo erst recht verlockend erscheinen. Die Gemeinsamkeiten dieser Stücke, beide in ihrer Art gleich vorzüglich, sind deutlich; noch klarer aber fast auch ihre Verschiedenheit. Nicht bloß sind die Formen des Stangschen Torso größer, stärker, beinahe noch der Kyrenäerin verwandt; seine gesamte Plastik ist anders und sogar in seinem Motiv besteht ein gewisser Unterschied. Alle die Statuen, die bisher in diesem Zusammenhang besprochen wurden, waren große frontale Werke, ihre Probleme statisch; sie bezogen sich auf die mehr oder weniger gelöste Bewegung in der Fläche. Anders der Torso in Oslo. Oben ist schon gesagt worden, daß es fast unmöglich war, eine richtige Aufnahme von ihm zu gewinnen, da er gleichsam keine wirkliche Hauptansicht besitzt. Seine Plastik ist dynamisch als Bewegung, nicht allein als wölbende Oberfläche; sein Motiv ist eine völlige Drehung, eine sich aufwärts schraubende Aktion aus dem Zentrum menschlicher Bewegung, der Hüfte. Man muß sich das klarmachen, um den Sinn dieses Torso ganz zu begreifen, der aus einem gefesselten, im Gewand gebundenen Unterkörper sich in der Bewegung gleichsam selbst befreite. Auch dieses Motiv hat seine Geschichte, und die Statue aus dem Vatikan, die oben schon abgebildet ist, kann offenbar als eine Vorstufe dafür angesehen werden. Sie muß dem 4. Jahrhundert, vielleicht der Kunst des Lysipp noch nahestehen. In der Plastik ist sie einfach, gesammelt, dicht; in der Gesinnung von einer gewissen Weichheit, gibt sie ganz die in sich geschmiegte, weiblich träumerische Bewegung eines schönen Körpers. Dagegen erscheint der Osloer Torso mit einer inneren Energie gefüllt, wach, gespannt; aber für das Auge ist er in seiner Drehung unendlich schwieriger zu erfassen. Ein Unterschied vor allem ist wichtig, der uns nicht nur äußerlich erscheint. Nach dem Erhaltenen zu schließen, war bei ihm der Kopf keineswegs gesenkt, sondern eher erhoben. Seine Haltung war nicht mehr die in sich verschlossene der älteren Statue, sondern ähnlich der jüngeren Aphrodite von Melos im Louvre. Er ist zwar noch kräftiger, innerlich plastischer modelliert als jene, die Oberfläche seines Inkarnats noch nicht so bildhaft fließend wie bei jener. Aber als große Figur, dem Blick des Betrachters völlig geöffnet und doch in einer eindeutigen Ansicht ihm eigentlich nirgends faßbar, ist sie der

Digitized by Google

Statue im Louvre bereits vergleichbar. Als ein Bild des ungeheuren Ethos, der Pracht einer großen Statue dieser Zeit sei hier der Apoll aus Kyrene hingestellt (Abb. 14), jetzt ein kostbares Gut des Britischen Museums in London. Hier ist die neue Plastik im Besitz aller ihrer Kräfte und Erkenntnisse. Ihr Werk ist nicht mehr einfach real wie ein Bild der klassischen Jahrhunderte; aber mit der Macht großer Linien, gleitender und vielfach bewegter Formen den Blick beherrschend und bezaubernd ist es, den Gott der rauschenden Kithara darstellend, gleichsam ein Bild der Musik selber. Diese Statue, wie auch die Venus im Louvre, ist der späte Höhepunkt eines gewissen hellenistischen Stiles. Beide sind nach aller Wahrscheinlichkeit erst nach der Mitte des 2. Jahrhunderts vor Christus entstanden. Der Osloer Torso, älter, aber schon auf sie hinweisend, kann unter den hier genannten Beispielen nur zwischen der Aphrodite von Kyrene und der von Melos stehen. Wie der Torso des Duc de Luynes ist er wahrscheinlich eine vorzügliche Kopie, wenn auch vielleicht nicht römischer, sondern eher kleinasiatischer Arbeit. Sein Original, von dem des Pariser Torso zwar im Wesen und Temperament verschieden, muß jenem doch ungefähr gleichzeitig sein.

Abb. 14. Apoll aus Kyrene. London.

Es wird gut sein, jetzt noch einmal den Blick auf den Osloer Torso allein zu richten, dessentwegen hier so vieles Erklärende aufgerufen und

Digitized by Google

gesammelt werden mußte. In der Schwierigkeit allen archäologischen Materials liegt es begründet, daß jeder Betrachtung eine Untersuchung vorhergehen muß, jedes nötige Verständnis nur in mühsamen Prüfungen und Vergleichungen zu gewinnen ist. Die Welt, die damit umrissen wurde, mag jetzt wieder zurücktreten; eine Welt der Kriege und gewaltsamer Männer, großer Königinnen, berühmter Hetären und märchenhafter Liebesromane. Doch wird sie, einmal beschworen, uns ein Bewußtsein ihrer Buntheit, Kraft und Lebensfülle zurücklassen, so etwa, als hätten wir ein Märchen aus Tausendundeiner Nacht gelesen. Der Torso, plastische, leibhafte Gestalt jener Zeit, ist unserer Betrachtung gegenwärtig geblieben. Herr Stang, der nicht nur der Besitzer, sondern ein Liebhaber seines Besitzes ist, hat ihn in eine Umgebung ausgesucht schöner französischer Gemälde gestellt. Gerade neben ihm hängt ein kleines, spätes Bild von Renoir, eine von hinten gesehene Frau, nur bis unter die Hüfte bekleidet, ganz so, wie es hier von dem Torso selber vorausgesetzt wurde; sie steht vor hellgrünen Bäumen, ein Traum von Licht, rosigem Fleisch und violetten Schatten. Aber gerade hier bewährt der Torso das, was wir an ihm als antik empfinden. Neben jener zarten Welt der Bilder ist er von einer ernsten, großen Realität. Von unerschöpflichem Reichtum feinster Modellierung, zartester Übergänge der bewegten Haut, lebt er doch in einer Welt großer Form. In der Haltung seines Rückens, des Halses liegt ungeheurer Stolz; wunderbare Freiheit in der ausgreifenden Bewegung der Arme; herrliche Natur in der Fruchtbarkeit der festen Brüste. Auch diese Aphrodite ist eine Göttin der Charis; hellenistisch gedacht, ist ihre Charis Freiheit stolzer Bewegung, Vollkommenheit ihrer weiblichen Natur. Ihre Betrachtung zu erschöpfen soll hier nicht versucht werden und wäre wohl aussichtslos. Sie hat die Eigenschaft großer Plastik, von jeder Seite und in jeder Beleuchtung neu zu erscheinen. Uns bleibt nur übrig, diese Ausführungen mit einem Dank an den Besitzer abzuschließen, der alle diese Untersuchungen aufs bereitwilligste und freigebig unterstützt hat. Er wird es auch verstehen, daß eine kurze Betrachtung weniger Tage nicht imstande gewesen ist, alle Vollkommenheiten seines antiken Torso zu entdecken und aufzuzählen; denn, nach einem schönen Satz von Keats, a thing of beauty is a joy for ever.

Digitized by Google

HORAZISCHE UND MODERNE LYRIK

VON

FRIEDRICH KLINGNER

Als vor einem Jahre in diesen Blättern von Horaz die Rede war, wurde dem seit Goethe gebräuchlichen Urteil, das die Satiren und Briefe gelten läßt und die lyrischen Gedichte verurteilt, die Einheit in allem Wandel des horazischen Lebenswerkes entgegengehalten. Dabei blieb die Frage unberührt, aus welchen Gründen wohl Goethe die Lyrik des Horaz abgelehnt oder wenigstens nur „in Absicht auf technische und Sprachvollkommenheit, d. h. Nachbildung griechischer Metra und poetische Sprache anerkannt" habe. Diese Frage ist aber wichtig, nicht bloß in Hinsicht auf Goethe selbst, sondern auch auf uns: unsere eigenen Schwierigkeiten können durch die Antwort darauf geklärt werden. Nun enthält das Urteil selbst den Ansatz zu einer Begründung, indem es nämlich den lyrischen Gedichten des Horaz eine „furchtbare Realität ohne alle eigentliche Poesie" zuschreibt. Vielleicht darf man das so verstehen, daß zu sehr der nüchterne Verstand herrsche und das Herz zu wenig. Aber weiter kommt man wohl, wenn man sich Goethes eigene Lyrik vergegenwärtigt. Ihr eigentliches Anliegen und ihre Leistung liegt ja doch darin, das Erlebnis des empfindenden Einzelmenschen, das, was sich „in dem Labyrinth der Brust bewegt", auszudrücken. Auch wenn eine Landschaft der Gegenstand eines lyrischen Gedichtes zu sein scheint, wie in „Über allen Gipfeln ist Ruh", so ist doch im Grunde die Landschaft deshalb im Gedichte, weil sie ein bestimmtes Erlebnis, bestimmte Empfindungen erweckt. Alle Gegenstände sind im lyrischen Gedicht um des Erlebnisses des Subjektes willen da. Das Gedicht erfüllt sein Wesen, wenn es dem Leser Anteil an dem Erleben, Empfinden, vielleicht der Leidenschaft des Dichters in der Weise gibt, daß er sein eigenes Empfinden dadurch geklärt, gestärkt und bereichert fühlt.

Diese Wesensform des Goetheschen lyrischen Gedichtes ist wahrscheinlich der Maßstab gewesen, den Goethe auch an die Gedichte des Horaz gelegt hat; es ist fast nicht anders möglich. Und dann konnte es

Digitized by Google

freilich nicht ausbleiben, daß er sie ablehnte. Ein jeder kann es an sich selbst erfahren, wenn er sich in Goethes Lyrik versetzt und dann zu Horaz geht. Ja es bedarf in den meisten Fällen kaum erst einer Versetzung, weil Wesensform und Begriff lyrischer Dichtung, so wie sie Goethe gefaßt hat, während des neunzehnten Jahrhunderts und bis in die Gegenwart herein gültig geblieben und als etwas Selbstverständliches in unser Bewußtsein übergegangen ist. Wir legen ohne unser Zutun leicht den Goetheschen Maßstab an die horazische Lyrik, und daran gemessen kann sie freilich nicht bestehen. Das anzuerkennen ist eine notwendige Voraussetzung für ihr Verständnis.

Was vermittelt denn auch zum Beispiel das Trauergedicht an Virgil bei Gelegenheit des Todes des Dichters Quintilius Varus (1. 24) dem Leser von dem Leiden um den Verlust und dem Mitleiden mit dem niedergeschlagenen Virgil? Eine Andeutung, nichts weiter; im zweiten Verse heißt es: „Lehre Trauergesänge, Melpomene", und im weiteren Verlaufe des Gedichtes: „So lastet denn der ewige Schlaf auf Quintilius" . . ., und dann rühmt Horaz, daß viele gute Menschen mit Tränen um ihn trauern und am meisten Virgil, der in vergeblicher frommer Liebe den Toten von den Göttern herausfordert. Im übrigen wird schon nahe am Anfang bei dem Worte Melpomene der Gedanke vom Leiden abgelenkt durch den ein wenig an die Sprache des Gebetes erinnernden Relativsatz: „Melpomene, welcher der Vater die süße Stimme mit dem Saitenspiel gegeben", und das ganze Gedicht läuft auf Dämpfung dieses übermäßigen Leides im Gedanken an seine Fruchtlosigkeit und an die darin liegende Hybris hinaus: „Hart ist es; aber es wird leichter durch Geduld alles, was zu ändern den Menschen von den Göttern versagt ist — *quidquid corrigere est nefas*".

Wie anders ist die Trauer, und zwar ihr leidenschaftliches Auf- und Abwallen, in Catulls Gedicht auf den Tod seines Bruders unmittelbar gegenwärtig (101).

Durch viele Länder und über viele Meere gefahren
komme ich her zu dem unglückseligen Totenkult hier, Bruder,
dich zu beschenken mit der letzten Totengabe
und sinnlos anzureden deine stumme Asche.
Denn es hat ja doch das Schicksal dich selber mir entführt,
ach unglückseliger Bruder, du mir, warum schon? genommen.
Allein da es nun doch jetzt nicht anders sein kann: dies hier, was nach
alter Sitte unserer Väter

Digitized by Google

Brauch ist zu einem traurigen Geschenk als Grabspende,
nimm, wie es vom vielen Weinen deines Bruders träuft,
und in Ewigkeit, Bruder, sei gegrüßt und lebwohl.

Und nun gar erst fallen die Liebesgedichte des Horaz ab, wenn man sie am Maßstab der Goetheschen und nachgoetheschen Lyrik mißt. Im dreizehnten Gedicht des ersten Buches geht er verhältnismäßig weit in der Darstellung dessen, was sich in ihm ereignet, als die Eifersucht ihn quält; er fühlt es in der Leber kochen und sie von Galle schwellen; „dann bleibt mir nicht Verstand noch Farbe fest stehen, und naß gleitet es verstohlen auf die Wangen, verratend, wie tief langsam ein Feuer mich auszehrt. Ich brenne, wenn dir ....."

Aber auch da wird kein Leser die Welt seiner Empfindungen bereichert fühlen, zumal da man auf den ersten Blick ein berühmtes Motiv der Sappho wiedererkennt und bald auch sieht, daß es mit einem ebenso bekannten des Kallimachos verbunden ist, indem nämlich die äußeren Anzeichen den inneren Zustand des Verliebten verraten. Horaz hat sich fast damit begnügt, allgemein gültige Symbole der Leidenschaft aus der Welt der griechischen Kunst zu setzen, anstatt die Leidenschaft selbst in das Wort zu bannen. Wie anders ist Übermut und Qual und alle dazwischen liegenden Regungen des leidenschaftlichen Herzens in Catulls Liebesgedichten gegenwärtig; es bedarf dafür gar keiner Beispiele.

Überhaupt entsprechen Catulls Gelegenheitsgedichte den Anforderungen, die man nach Goethe an ein lyrisches Gedicht zu stellen gewohnt ist: was sich in dem Labyrinth der Brust dieses Menschen wechselnd bewegt, ist in den Gedichten wirksam gegenwärtig, und darin liegt zum großen Teil ihr besonderer Wert. Goethe könnte also diese Lyrik anerkennen, und andererseits ist es verständlich und fast notwendig, daß er die des Horaz abgelehnt hat. Und wenn die Grundform der Lyrik Goethes für die Lyrik überhaupt verbindlich ist, dann gilt auch seine Ablehnung des Horaz schlechthin. Aber das ist eben die Frage, und es scheint, als ob viele von uns gegenwärtig dazu innerlich vorbereitet wären, zu erkennen, daß diese Goethesche Form etwas Bedingtes und nichts schlechthin Gültiges ist. Rudolf Pfeiffer hat im vorigen Jahre einen Aufsatz über Gottheit und Individuum in der frühgriechischen Lyrik mit den folgenden Worten geschlossen: „Die Lyrik" — er meint die frühgriechische, und mit ihr haben auch wir uns jetzt wegen ihrer uns zunächst fremden Art zu beschäftigen — „die Lyrik ist modernen Mißverständnissen besonders ausgesetzt. Es wer-

Digitized by Google

den durch das Trümmerfeld, auf das wir blicken, noch manche ähnliche Linien gezogen werden müssen" — nämlich wie in dem Aufsatz selbst eine gezogen wird — „bis das geschichtliche Bild sich dahin klärt, daß diese frühe griechische Lyrik nicht auf der schwankenden Innerlichkeit des unabhängigen Subjekts beruht, sondern daß auch hier alles Besondere sein Gesetz und seine Form von einem höheren, übergreifenden Allgemeinen erhält". Damit sind wir davor gewarnt, bei der Betrachtung wenigstens der frühgriechischen Lyrik nur die individuellen Unterschiede zwischen späteren Lyrikern und jenen alten ins Auge zu fassen, die allgemeinen Voraussetzungen dagegen, die für ein modernes Gedicht gelten, unbedenklich auf die griechischen zu übertragen. Gewiß ist es wichtig für die Lyrik der Griechen von Archilochos an, daß da das Ich des Dichters in die Dichtung eintritt, und gewiß gehen auch Empfindung und Erregung dieses Subjektes mit in das Werk ein. Aber keineswegs ist der Ausdruck dessen, was im Subjekt vorgeht, das einzige und eigentliche Anliegen des Gedichtes. Um bei dem zu beginnen, was dem modernen Menschen am fernsten liegt: das hohe Selbstgefühl Pindars lernen wir zwar aus seinen Gedichten kennen und ahnen dies und das von seinem Empfinden, aber niemand wird es einfallen zu denken, der Sinn der Gedichte erfülle sich im Ausdruck der Erlebnisse, die Siege, Feste und der Glanz von Fürsten- und Herrengeschlechtern in Pindar bewirkten, niemand wird diese Dinge als Vorwurf oder Sujet seiner Gedichte bezeichnen wollen. Vielmehr dient jedes seiner Gedichte nicht nur scheinbar, sondern wesenhaft verherrlichend einem Feste, einem objektiven Ereignis, worin etwas Göttliches oder Heroisches wieder gegenwärtig wird. Darin liegt auch die folgende Eigenheit dieser Gedichte. Während sich das moderne lyrische Gedicht mit dem Ausdruck einer Rückwirkung in der Innenwelt des Dichters vollendet und darüber hinaus nichts will und zu nichts verpflichtet ist, ist ein pindarisches Gedicht verpflichtet, einzugreifen in das Fest. Darum können gerade nur die Seiten der Subjektivität des Dichters darein eingehen, die auszusprechen dieses Fest mit seinen Erfordernissen erlaubt und verlangt. Das Ich des Dichters spricht, nur insofern er etwas Göttliches bestimmten Menschen in einer bestimmten Gemeinschaft zu verkünden hat und ein Amt darin hat. Kurz, was von der Subjektivität des Dichters in die Dichtung eingeht, wird von dem objektiven Lebensverhältnis mitbestimmt, worein der Gesang des Liedes geordnet ist.

Der Unterschied zwischen dieser Art und der uns gewohnten Goethe-

Digitized by Google

schen wird besonders sinnfällig, wenn man sich nun die pindarisierenden Gedichte des jungen Goethe vergegenwärtigt, etwa Wanderers Sturmlied. Äußere Eigenheiten der Sprechweise und Gedankenführung und dazu eine gewisse Erhabenheit der Gesinnung sind es, die Goethe in seine eigene Dichtung aufgenommen hat; innerlich ist sie nicht von seinen übrigen lyrischen Gedichten verschieden: sie erfüllt ihren Sinn im Ausdruck innerer Regungen des ganz frei auf sich selbst gestellten, ganz einsamen Ichs.

Was für Pindar gilt, gilt ähnlich für die übrige Chorlyrik. Freier sind die Dichter der jonischen und aeolischen Metrik. Aber auch da bestimmt die Gesellschaft und ihr allgemein verbindlicher Lebensaufbau mit, was sich von der Subjektivität des Dichters im Gedicht entfalten kann. Es sind die gemeinsamen Anliegen der Männergesellschaft, in der er lebt, denen Alkaios gewissermaßen sein Ich leiht. Auch bei Anakreon ist es noch so, obwohl er kein politischer Mensch wie Alkaios ist und in einer anderen Gesellschaft lebt; auch bei Anakreon ist die Subjektivität noch eingegrenzt durch die objektive Lebensform des Symposions und des Kosmos. Am nächsten kommt der modernen Art Sappho; aber sie mag hier außer Betracht bleiben, schon weil sie für Horaz nicht wichtig geworden ist, dann aber besonders, weil sie allein für sich sehr geheimnisvoll dasteht. Nur muß man sich dessen bewußt sein, daß der Kreis der Frauen und Mädchen, in dem sie sich bewegt, auch eine objektive Bestimmung mit sich bringt. Im ganzen ist der freie Ausdruck der Gemütsregungen einer sich selbst überlassenen Subjektivität keineswegs der Sinn der frühen Lyrik der Griechen, und so ist es im wesentlichen bis an die Grenze der hellenistischen Zeit geblieben. Die ganz persönlichen, intimen Regungen in der Brust der Menschen bleiben unausgesprochen. Andererseits haben Politik und alle Teile des öffentlichen Lebens ihr Recht in der Lyrik, während sie modernem Empfinden für unlyrisch gelten.

Darum haben die Gedichte frühgriechischer Lyrik für den, der von Goethe oder auch von Catull herkommt, leicht etwas sozusagen seelisch Uninteressantes, ja etwas Unlyrisches an sich. Einerseits ist vieles darin, was nicht in die Lyrik zu gehören scheint, andererseits fehlt etwas, was unerläßlich scheint, eben das Intime, die Herrschaft des Herzens, der Empfindung und der Leidenschaft. Das liegt aber nicht nur daran, daß die Einordnung des Liedes in objektivere Lebensverhältnisse vieles ausschließt, sondern vielleicht noch mehr daran, daß die Griechen im lyrischen Zeitalter noch kein abgesondertes künstlerisches Interesse für die Welt der Emp-

Digitized by Google

findungen, Stimmungen und Leidenschaften gehabt haben. Erst später ist Stimmung und Affekt als selbständiger künstlerischer Wert entdeckt worden. Erst in der hellenistischen Zeit hat es Gedichte gegeben, in denen das Aussprechen von Empfindungen und Leidenschaften ein sich selbst genügender Gehalt war, und diese erscheinen dem Modernen lyrischer als die frühgriechische Lyrik. Man braucht nur an den Aïtes des Theokrit mit seinem Fluten und Wogen der von der Wiedersehensfreude bewegten Vorstellungen zu denken und an die vielen lyrischen Stücke in seinen Hirtenmimen. Aber auch einige Gelegenheitsgedichte des Kallimachos sind in diesem Sinne lyrisch. „Ich hasse das Epigonenepos" beginnt eins von ihnen, und das angeschlagene Motiv wird durch zwei Disticha hindurch abgewandelt; „ich verabscheue alles, was der Allgemeinheit offen steht". Dann heißt es, indem der Dichter den geliebten Knaben anredet: „Lysanias, du aber bist wahrhaft schön, ja schön. Aber ehe ich das recht aussprechen kann, sagt ein Echo: ein anderer besitzt ihn". Es ist unmöglich, sich eine Situation auszudenken, in der diese Worte wirklich vor dem angeredeten Lysanias gesprochen wären. Der Dichter ist vielmehr mit seinen Gedanken allein. Was die Anrede betrifft, so begnügt er sich gewissermaßen mit ihrer subjektiven Seite, das heißt mit dem inneren Gestus, als ob er anredete. Das Aussprechen dessen, was in ihm vorgeht, besteht frei für sich selbst, nicht gebunden an objektive Lebensverhältnisse außerhalb des Dichters (es sei denn das Dasein einer Literatur ganz im allgemeinen), nicht einmal im Sinne einer Mitteilung an den Angeredeten. Es muß also für den Dichter genug gewesen sein, den Umschlag des Gedankens und der Stimmung vom selbstbewußten Preisen des hoch über allem Gewöhnlichen stehenden geliebten Knaben Lysanias zur Resignation bei der Vorstellung der Unerreichbarkeit des erwählten Gutes auszusprechen. Dieses Phänomen in seinem Innern hat einen völlig selbständigen Wert für ihn und kann für sich allein Gehalt eines Gedichtes sein. Und das ist eben das Neue, Unterscheidende; so etwas gibt es in der frühen Lyrik nicht. Dort spricht zwar auch mancher Dichter von seinen Schmerzen, etwa Sappho in dem berühmten Liede, worin sie der geliebten Freundin die bis zur Ohnmacht heftigen Erschütterungen gesteht, die in ihrer Nähe über sie kommen, oder Anakreon, wenn er von seinem Alter, vom Verfall seines Leibes und der Nähe des Todes spricht und dann fortfährt: „Darum schluchze ich oft auf in Furcht vor dem Tartaros ....". Solches kommt freilich vor. Aber es ist in den alten Gedichten keineswegs ein sich selbst genügen-

Digitized by Google

der Gehalt, ist kein selbständiger ästhetischer Wert. Man würde die angeführten Gedichte falsch auffassen und innerlich ins Hellenistische oder Moderne travestieren, wenn man das Aussprechen dieser Empfindungen für ihr Hauptanliegen hielte. Vielmehr ist solches Aussprechen eigener Schmerzen in der frühgriechischen Lyrik ebenso wie das Nennen anderen Ungemachs, zum Beispiel eines Sieges der Gegner oder eines Regensturmes bei Alkaios, dem Anliegen untergeordnet, dem man immer und immer wieder begegnet, irgendeine Rettung aus dieser Lage, in der sich der Mensch nicht selbst helfen kann, der ἀμηχανίη, zu suchen, sei es, daß der Dichter wie Alkaios seine Zuflucht zum Geschenke des Dionysos nimmt, sei es, daß er geradezu die Hilfe eines Gottes anruft, wie Sappho die der Aphrodite oder Anakreon die des Dionysos, sei es, daß er wie Archilochos — auch er darf hier genannt werden — zur τλημοσύνη, zum männlichen Sich-abfinden aufruft oder wie seine Nachfolger Semonides und Mimnermos aus der Hilflosigkeit des Menschen die Folgerung zieht, daß es gilt, den Augenblick zu genießen.

Das weist nun aber schon auf einen anderen unterscheidenden Wesenszug der frühen Lyrik — und er ist für Horaz besonders wichtig —: weil diese Dichter dem Aussprechen von Empfindungen keinen abgesonderten selbständigen Wert beimessen, sondern es vielmehr auf das Ganze des Lebens beziehen, so nehmen sie notwendig Rücksicht auf das, was der Geist als Halt und Stütze im Leben erkennt oder sucht, auf Regel und Richtschnur des Lebens. Es ist hier notwendig vorsichtig zu sprechen, denn um eigentlich ethische Normen handelt sichs nicht; nur um etwas Verwandtes. Man geht vielleicht nicht viel fehl, wenn man sagt: die Weisheit, das Wissen des Dichters um das was richtig oder schön ist und was frommt, spielt eine beherrschende Rolle in der frühen Lyrik. Ja dieses Wissen ist die oberste Instanz wie im Leben, so in den Gedichten. Es ist in der alten Lyrik unmöglich, daß etwas, was vor dieser Weisheit unberechtigt ist, vor dem Herzen des Dichters berechtigt dastünde. Damit soll garnicht gesagt sein, daß die Dichter alle wie Pindar uns als Weise erschienen. Ja es ist sogar bezeichnend für die alte Lyrik, daß der Mensch sich darin seiner Hilflosigkeit bewußt ist und daß diese Hilflosigkeit als Mangel seines Wissens um das was zu einem guten Ende führt, aufgefaßt wird. Das braucht aber niemand daran irre zu machen, daß die Weisheit doch das ständige Anliegen und das Oberste ist. Das Bewußtsein der Beschränkung der Macht des menschlichen Wissens ist schon eine Art Weisheit in zweiter Linie, die

Digitized by Google

Weisheit des Verzichtes, und sie beherrscht in der Tat die alte Lyrik. Jeder ihrer Dichter bejaht unbedingt, was immer er in diesem Sinne als richtig und sozusagen als vernünftig erkannt hat. Alkaios verweist die Seinen darauf, daß Zeus alles so kommen läßt, wie er will. Da doch jeder sterben muß, wie klug er auch sei, so soll sich der jüngere Freund, dem er seine Lehren mitteilt, keine ins Weite strebenden Gedanken machen und auch nicht vorzeitig an das traurige Ende denken, sondern trinkend all das von sich weisen. Solche Aufforderungen der sympotischen Lieder sind nicht nur Äußerungen einer ganz und gar losgelassenen sinnlichen Lust, sondern es ist zugleich etwas Paraenetisches darin, was zum gleichsam Vernünftigen hinführen will. Andererseits kommt es nicht vor, daß ein Dichter im Namen des Herzens eine vernünftige Erkenntnis beiseite setzte.

Auch das erscheint dem Modernen leicht unlyrisch. Er ist ja geneigt, Herz und Vernunft zu trennen, ja in Gegensatz zu einander zu bringen, die Lyrik dem Herzen zu unterstellen und die Vernunft daraus zu verbannen. Voraussetzung dafür ist wiederum der geistige Zustand, den man zum ersten Male in der hellenistischen Zeit beobachtet. Bis zu Euripides hin hatte die Dichtung den Anspruch aufrecht erhalten, Führerin und Lehrerin der Menschen zu sein, ihnen Weisheit für ihr Leben zu geben. In Euripides verzweifelt gewissermaßen die Dichtung an diesem Amte. In der hellenistischen Zeit hat sie dann den Anspruch, gewisse periphere Erscheinungen ausgenommen, ganz aufgegeben, hat darauf verzichtet, Götter, Mythen und Welt den Menschen zu deuten. Sie hat sich auf eine ganz neue Art mit ihnen abgefunden; man kann es das vorwiegend ästhetische Verhalten nennen. Ästhetische Werte gewinnt jetzt die Dichtung den Dingen ab. Und dieses Verhalten stellt sich autonom auf sich selbst. Im Bereiche dieser Gesetzmäßigkeit gilt kein anderes Gesetz; das der Wahrheit und des Guten mögen anderswo in den Philosophenschulen und bei ihren Anhängern herrschen. Jetzt können zum ersten Male in der Dichtung Regungen im Menschen voll bejaht werden, die außerhalb des ästhetischen Bereiches unwichtig oder töricht oder unverantwortlich sind. In diesem Sinne hat zuerst die Dichtung der hellenistischen Zeit Mythos und Leben rücksichtslos nach ästhetischen Reizen ausgebeutet und die neue Freiheit dazu benutzt, Reizwerte und darunter auch sentimentale Reize zu ungunsten der Vernunft herrschen zu lassen.

Viele lyrische Stücke der hellenistischen Dichtung stehen also in den erwähnten Beziehungen der uns gewohnten Lyrik nahe. In jener frühen

Digitized by Google

Zeit dagegen gibt es eine Lyrik, die sich nicht mit dem Maßstab Goethescher Lyrik messen läßt und die dem modernen Menschen unlyrisch scheinen muß, wenn er nicht die Bereitschaft hat, seine Maßstäbe und Begriffe zu erweitern.

Die vorgelegten Gedanken über frühgriechische Lyrik und hellenistische Dichtung zielen nun aber auf Horaz. Sie sind ausgegangen von der Feststellung, daß vom Standpunkt moderner Lyrik aus betrachtet die horazischen Oden etwas Unlyrisches an sich haben und am Maßstab Goethescher Gedichte gemessen nicht bestehen können, und von der Frage, ob dieser Maßstab schlechthin gilt. Es hat sich herausgestellt, daß er, wenn man, wie billig, nicht auf das Maß dichterischer Kraft, sondern auf die Wesensform der Dichtungen blickt, nicht schlechthin gilt, vorausgesetzt, daß man die frühe griechische Lyrik anerkennt. Und daraus ergibt sich, daß auch die horazische Lyrik mit der Ablehnung vom Standpunkte des neunzehnten Jahrhunderts aus nicht erledigt ist, sondern zur Frage steht; daß der Versuch gemacht werden muß, sie in ihrer besonderen Art zu verstehen.

Und gerade hierbei kommen die bisher gemachten Beobachtungen zustatten. Sie brauchen nicht bloß davon zu überzeugen, daß die Goethesche Art des lyrischen Gedichtes nicht mit dem Wesen der Lyrik schlechthin zusammenfällt, sondern sie geben auch die Möglichkeit, Horaz zu verstehen und seine Leistung zu begreifen. Denn die frühgriechische Lyrik von Alkaios bis zu Pindar einerseits und die hellenistische Dichtung andererseits sind es ja, die Horaz in der Kulturtradition gegeben gewesen sind, als er an den Aufbau seiner Lyrik ging; mit ihnen hat er sich auseinanderzusetzen und abzufinden gehabt. Freilich unmittelbar in lebendiger Kunstübung hat nur die hellenistische Dichtung in seine Gegenwart hineingereicht. Die Lyrik der alten Art ist zunächst nur ruhendes Bildungsgut für ihn gewesen. Die hellenistischen Meister, Kallimachos, Philitas, Euphorion und andere sind es gewesen, die in Horaz' Jugend die Dichter um Catullus als ihre Meister anerkannten. Was vorhin von hellenistischer Dichtung gesagt ist, gilt auch von diesen Römern. Sie kommen darum der Lyrik des neunzehnten Jahrhunderts näher als die frühgriechischen Lyriker, ja sogar noch näher als die hellenistischen Dichter, die wir kennen. Denn auf der einen Seite ist das Interesse an Empfindung und Leidenschaft noch viel entschiedener geworden, und andererseits geht bei diesen Römern von ihrem wirklichen persönlichen Leben mehr in die Gedichte

Digitized by Google

ein als je bei den Griechen. Wohl macht Kallimachos und er nicht allein manche Stimmung, die aus seinem besonderen Leben erfließt, zum Motiv eines Epigramms, aber niemand wird finden, daß sich sein inneres Leben in seinen Gedichten Aussprache suchte und sich auslebte. Und bei Theokrit ist es bezeichnend, daß er mit Vorliebe andere Personen, zum Beispiel den Hirten im Komos oder das liebeskranke Mädchen in den Pharmakeutriai oder den Kyklopen, ihre Empfindungen aussprechen läßt. Im ganzen hält sich doch das persönliche Seelenleben auch dieser Dichter hinter ihren Darstellungen, auch den pathetischen und sentimentalen, verborgen. Sie haben offenbar gar kein Bedürfnis gehabt, einem innerlich gewissermaßen angestauten und gespannten Leben die Möglichkeit zu geben, sich durch die Kunst zu entladen. Die Römer aber, die es ihnen nachtun, machen mehr oder weniger ihre eigenen Leidenschaften zum Gegenstand von Dichtungen, lassen sie sich ungehemmt darein ergießen. Man hat bei vielen Gedichten Catulls den Eindruck, daß die leidenschaftlichen Empfindungen einen Ausweg suchen und überfließend in die Gedichte einströmen. So ist ja die römische Elegie und ihre Vorform bis Catull zustande gekommen: römische Dichter haben erst die hellenistische Kleinlyrik mit der Wirklichkeit ihrer Leidenschaften erfüllt und dann diese neuartige Gelegenheitsdichtung in der Erinnerung an lange, kunstvolle Elegien der frühhellenistischen Meister mit gewählteren Kunstmitteln und räumlicher Entfaltungsmöglichkeit ausgestattet. Als Horaz in Athen studierte, waren die Elegien des Gallus im Schwunge.

Horaz ist nun nicht in der Richtung weitergegangen, die diese Dichtung um ihn her eingeschlagen hatte, sondern ist umgekehrt und hat sich in mancher Beziehung entgegengesetzten Zielen zugewandt, indem er sich in die Nachfolge der alten Lyriker begab. Diese Wendung verstehen bedeutet schon fast Horaz verstehen. Ganz einfach kann die Sache nicht liegen, sonst wäre es nicht zu begreifen, daß über das Verhältnis des Horaz zu den frühgriechischen Lyrikern einerseits und zu den hellenistischen Dichtern andererseits, zum hellenistischen und zum klassischen Geiste, noch keine einheitliche Erkenntnis zur Herrschaft gekommen ist. Besonders zwei Ansichten stehen einander gegenüber, vertreten von Giorgio Pasquali und Richard Reitzenstein. Die eine besagt, daß Horaz mit Alkaios, als dessen Nachfolger er sich gibt, nichts gemein hat als die paar allbekannten, mottoartig verwandten Motive und außerdem Metrum, Gegenstandsbereich, autobiographischen Charakter und gewisse Stilqualitäten. Der größte Teil

Digitized by Google

von Pasqualis Buch über die Lyrik des Horaz ist dem Versuch gewidmet, nachzuweisen, daß Motive und Gehalt der Oden fast rein hellenistisch sind und sich eigentlich gegen die klassische Form sträuben. Ein ganz hellenistischer Mensch, ein römisch-hellenistisches Leben will sich in vorhellenistischem, klassischem Stile ausdrücken, und es gelingt auch meist. Die andere Ansicht geht dahin, daß sich Horaz aus einem Dichter hellenistischer Art zum Augusteer gewandelt habe. Und zwar ist es nach dieser von Reitzenstein vertretenen Meinung das politische Erleben, was den Wandel hervorgerufen und Horaz zur Klassik geführt hat.

Was den Versuch betrifft, durch den Begriff eines Wandels das Hellenistische in Horazens Lebenswerk mit dem Klassischen zu verbinden, so kann man ihn schwerlich als geglückt ansehen. Das Wesentliche der Kunst- und Lebensgesinnung des späteren Horaz ist schon in der sechzehnten Epode da, wie früher einmal gezeigt worden ist. So fragt es sich denn immer noch, ob Horaz Hellenist oder Klassizist ist, oder vielmehr, wie denn das Hellenistische und das Klassische in seiner Lyrik zueinander geordnet ist. Es handelt sich darum, das grundsätzliche und historische Verhältnis der horazischen Lyrik überhaupt zur alten Lyrik und zur hellenistischen Dichtung überhaupt genauer zu bestimmen und verständlich zu machen und so das Wesen der horazischen Lyrik zu erfassen.

Es ist schon einmal von Richard Heinze der Versuch unternommen worden, dieses Wesen zu bestimmen und von dem der modernen Lyrik abzuheben. Die Ode des Horaz ist danach Ansprache an eine als gegenwärtig gedachte Person mit dem Zwecke nicht bloß der Mitteilung, sondern der Willensäußerung. Daraus ergibt sich dann, daß sie das Innenleben des Dichters nicht rückhaltlos und restlos enthüllt. Endlich geben sich die Gedichte, als wären sie vom Dichter selbst zum Saitenspiel gesungen. Diese Eigenheiten beruhen aber bei Horaz zumeist auf Fiktion, und im vierten Buche hat Horaz diese Fiktionen zum Teil aufgegeben.

Die hier folgenden Gedanken sollen diese Beobachtungen Heinzes in gewisser Weise fortsetzen. Nur soll dabei versucht werden, die rein formale Betrachtungsweise, bei der es so scheint, als ob jene Eigenheiten aus dem Formzwang der nun einmal von Horaz gewählten Gattung gewissermaßen als notwendiges Übel folgten, zu ergänzen und mit dem Gehalt und dem menschlichen Grunde der horazischen Dichtung in Beziehung zu bringen. Außerdem wird es gut sein, das historische Verhältnis zur archaischen Lyrik und zur hellenistischen und neoterischen Dichtung immer im

Digitized by Google

Auge zu behalten. Und hierbei kommen eben die vorhin über die griechische Lyrik vorgebrachten Gedanken zustatten.

Sind also die uns zunächst befremdenden Eigenheiten der horazischen Lyrik etwa dieselben, die vorhin der frühgriechischen zugeschrieben worden sind? Es hat sich erstens gezeigt, daß die Gedichte dieser frühen Kunst nicht bloß von der Subjektivität des Dichters, sondern auch von den objektiven Lebensordnungen bestimmt sind, an die die Lieder gebunden waren, und daß daher der Ausdruck freier Subjektivität nicht ihr Sinn ist, während sie breiten Raum für die Anliegen des politischen Lebens bieten. Was Horaz betrifft, so fand er in den Lebensordnungen und -verhältnissen Roms keine Stelle, wo sich lyrischer Gesang eingefügt hätte, ausgenommen die eine Gelegenheit — vielleicht war es der Höhepunkt in Horaz' Leben — als an der Grenze zwischen zwei Saecula sein Hymnus vom Chore der dreimal neun Knaben und ebenso vielen Mädchen im Namen des römischen Volkes den Göttern dargebracht wurde. Im übrigen hat er sich oftmals mit der Einbildungskraft solche objektiven Bedingungen geschaffen. So gibt sich gleich das berühmte Siegeslied aus dem aktischen Kriege so, als sollte es beim Symposion gesungen werden. In der ersten Römerode singt der Dichter als Musenpriester seine Lehren vor einer Schar der römischen Jugend. Ja auch die Anrede, die bis auf wenige Ausnahmen in jedem lyrischen Gedicht des Horaz vorkommt, bedeutet bei ihm meist eine noch so unbestimmt gedachte Begegnung, in der sich das Lied verwirklicht.

Aber da erhebt sich ein Einwand. Ist nicht die bloße Vorstellung einer Lage des wirklichen Lebens, in der sich das Gedicht verwirklichen könnte, etwas, was gerade in der hellenistischen Dichtung und ihren römischen Ablegern immer wieder vorkommt und geradezu als Charakteristikum gelten kann? Die objektive Wirklichkeit, worin sich die Stimme des Sängers und Dichters entfalten könnte, fehlt, und so wird sie von einem subjektiven Phantasiebild ersetzt. So deutet etwa Catull in seinem Gedicht *Vesper adest iuvenes* ein Lage an, in der eine Schar der Jünglinge und eine der Mädchen bei einer Hochzeitsfeier einander zusingen, eine Lage, die ihm in der Wirklichkeit nicht gegeben war und die er eben deshalb im Herüber und Hinüber der Rede mit ihrem Ablauf nebenbei darstellen muß, anstatt sie wie die Alten einfach vorauszusetzen. Gewiß, daß die umgebende Wirklichkeit in den horazischen Gedichten immer nur im Geiste gesetzt ist, das ist die hellenistische Seite des Phänomens. Es gibt aber

Digitized by Google

auch eine andere. Bei den Hellenisten handelt es sich in solchen Fällen um ein schwankendes, nur von der Subjektivität des Dichters abhängiges Vorstellungsbild, das ganz nach seiner Willkür verschwinden und einem andern Platz machen kann. Und was die Anrede betrifft, so ist sie oft eine zu nichts weiter verpflichtende Geberde des Subjekts. Horaz aber hält im ganzen die einmal angenommene Voraussetzung fest. Nicht als ob er in hellenistischer Weise die vorgestellte wirkliche Lage fortlaufend schilderte (das tut er in den lyrischen Gedichten nur selten, besonders da, wo es durch ein anakreontisches oder sonst ein Vorbild aus alter Zeit gerechtfertigt schien); er setzt sie voraus und erlaubt sich in der Regel nichts, was die Voraussetzung aufheben würde. Wie wichtig das für den Eindruck ist, kann man sich an einem Ausnahmefall aus früher Zeit zum Bewußtsein bringen. Im vierundzwanzigsten Gedichte des dritten Buches redet der Dichter zuerst etwa in der Art der popularphilosophischen Unterhaltung ein unbestimmtes Gegenüber an, einen Menschen, der in Verkehrtheiten seiner Lebensführung befangen ist. Dann gegen das Ende des Gedichtes taucht, bedingt durch Gedanken, die sich auf das Schicksal des ganzen römischen Volkes beziehen, die Voraussetzung einer Lage auf, in der der Dichter ähnlich wie früher in der sechzehnten Epode als Führer von seinen Mitbürgern umgeben, sie zu einem tapferen Verzicht auf die Gegenstände kranker Gelüste hinzuweisen sucht. Endlich verschwindet auch diese Voraussetzung wieder. Dieses subjektiv-willkürliche Verfahren empfindet man als ein Abweichen vom Odenstil.

Auch die bloße Anrede ohne genauere Bestimmung der vorausgesetzten Lage hat Horaz als etwas Verpflichtendes respektiert, indem er die rückhaltlose Äußerung dessen ausschloß, was seiner Natur nach nur Sache des einzelnen Menschen, nie — wenigstens in Rom — Angelegenheit eines objektiven Lebensverhältnisses sein kann.

Damit hängt auch das zusammen, daß ein horazisches lyrisches Gedicht meist etwas wie eine Willensäußerung enthält. Denn die Einordnung der Rede in ein objektives Lebensverhältnis schließt ein praktisches Moment ein; sie duldet kein ganz müßiges Sich-gehen-lassen des Gedankens und der Empfindung, kein bloßes Sich-entladen des Herzens, wenn es sich nicht gerade um die seltenen Geständnisse vertraulicher Freundschaft handelt.

Horaz legt sich also aus freier Wahl die Beschränkungen im Ausdruck seines Innern auf, die sich für die Alten aus dem Zwang ihrer Lebensver-

Digitized by Google

hältnisse ergaben. Dadurch ist in seine Gedichte etwas gekommen, was nicht nur auf Goethe befremdend gewirkt hat und uns zunächst fremd ist, sondern auf die Römer, die in Catull und Gallus schwelgten, ebenso gewirkt haben muß: etwas Festes, Sachliches, fast Nüchternes, der Verzicht auf das Schweifen und Strömen frei entbundener Subjektivität und auf die Reize der Sentimentalität. Und dieser Verzicht und diese Eigenheiten, die als notwendiges Übel der einmal gewählten Kunstart erscheinen könnten, hat Horaz offenbar als Werte geschätzt. Denn die gegenständlich reiche Vorstellung altertümlicher Situationen ist es gewiß nicht, was ihn zur Objektivität der alten Lyrik treibt. Es kommt ihm gar nicht so sehr auf die Wirklichkeiten an, die in alter Zeit jene Beschränkung der Subjektivität bedingten, als auf diese Beschränkung selber; mehr auf die geistige Wirkung als auf die kulturgeschichtliche Ursache. Und die Anliegen des öffentlichen Lebens in seine hohe Dichtung einzuführen, ist erst recht bei ihm eine geistige Tat, keine notwendige Folge der gesellschaftlichen Zustände, die ihn umgaben. Vielen seiner Zeitgenossen freilich muß auch das befremdlich gewesen sein. An das befreite Sichaussprechen persönlichster Empfindungen bei Catull gewöhnt, müssen sie die politischen Gedichte für fast ebenso 'unpoetisch' gehalten haben, wie sie etwa vom Standpunkte Goethes oder Eichendorffs aus gesehen erscheinen.

Der zweite unterscheidende Wesenszug, der vorhin an der alten Lyrik beobachtet worden ist, liegt darin, daß jenen Gedichten ein gewisser seelischer Reiz fehlt, weil den Menschen, die sie geschaffen haben, das Interesse an der Empfindung an sich fremd gewesen ist. Horaz hat im Besitze der geistigen Voraussetzungen, die das hellenistische Zeitalter gebracht hatte, wohl die Möglichkeit gehabt, sich den Reizen der Stimmungen, Empfindungen und Leidenschaften geistig und künstlerisch hinzugeben. Aber er hat sich in dieser Richtung freiwillig eine Schranke gesetzt. Am meisten zeigt sich die Lust an Empfindung und Leidenschaft noch in einigen Gedichten, in denen es sich um Liebesverhältnisse handelt, die weniger einfach sind als die der alten Lyrik. Zum Beispiel in dem Gedichte *Quid fles Asterie* (3. 7) weint eine Frau um ihren Mann, dessen Treue in der Ferne von einer Fremden auf die Probe gestellt wird. Aber sie selbst soll auf ihrer Hut sein; Horaz führt ihr warnend zu Gemüte, daß sie von einer lockenden Gefahr umgeben ist. Das Gedicht würde ohne ein gewisses ästhetisches Wohlgefallen an dem Gemütszustand der Frau in dieser drolligen Lage nicht zustande gekommen sein. *Donec gratus eram tibi* (3. 9) setzt

Digitized by Google

ein Interesse an dem Umschlagen der Neigung, an dem Wechsel zwischen alter und darübergelagerter neuer Leidenschaft bei den beiden Liebenden, die sich versöhnen, voraus. Und so ist es bei manchen Gedichten. Aber wie kommt es denn, daß der Leser doch nicht im Sinne des neunzehnten Jahrhunderts oder auch Catulls den Eindruck des Lyrischen erhält? Horaz hat wenigstens in seinen ersten drei lyrischen Büchern dem Interesse an leidenschaftlichem Empfinden bestimmte Grenzen gesetzt. Soweit nämlich seine eigene Person in Frage kommt, ist Leidenschaft, welche die Autarkie aufhebt, niemals Hauptgegenstand eines Gedichtes, sondern höchstens Ausgangspunkt und Gegenstand eines untergeordneten Teils. Und an anderen Menschen läßt Horaz solche Leidenschaft zwar zu, aber doch so, daß seine eigene Empfindung nicht darein einschwingt, also so, daß seine innere Freiheit gewahrt bleibt. Er sieht in solchen Fällen gewissermaßen mit nachdenklichem Lächeln auf das drollige Wesen der andern. Unmittelbare Vergegenwärtigung eigentlicher Leidenschaft, die den Menschen von etwas außer ihm abhängig macht, Sehnsucht und Freude, die ihn über sich selbst hinaus trägt und zerstörenden Schmerz erregt, der Hauptgegenstand der neoterischen Lyrik und der modernen, kann darum von vornherein nicht selbständiger Gehalt horazischer Gedichte sein. Als Beispiel kann wieder das Eifersuchtsgedicht *Cum tu Lydia Telephi* aus dem ersten Buche dienen (1. 13). Es ist am Anfang gezeigt worden, daß aus der Strophe, in der Horaz die äußeren Anzeichen seiner Seelenqualen nennt, merkwürdig wenig Empfindung in den Leser überströmt. Das Ziel des Gedichtes liegt nun aber in den letzten beiden Strophen, wo das Mädchen vor der wilden, vergänglichen Leidenschaft gewarnt wird, die sie mit dem Nebenbuhler genießt, und wo dann endlich ein ausgeglichenes, menschenwürdiges Miteinanderleben bis zum Tode gepriesen wird. Das Ethos dieser Stelle, worauf das Gedicht zielt, hat auch die von Leidenschaft sprechende Strophe vorher beeinflußt; obwohl sie von Leidenschaft spricht, ist in ihrer Geberde nicht Leidenschaft.

In einem andern Gedichte (1. 19) klagt der Dichter Venus sein Liebesleid. Aber nur in einem Verse spürt der Leser unmittelbar etwas von der Leidenschaft: *in me tota ruens Venus* . . .„ gegen mich hat sich Venus ganz gestürzt ...“; geordnet ist auch hier das Gedicht auf die Verwandlung von Leidenschaft in Ethos hin: „Hier bringet mir frischen Rasen und grüne Zweige zum Opfern her, ihr Diener, und Rauchwerk samt der Schale zweijährigen Weines; hab' ich ihr das Opfer geschlachtet, wird sie sanfter kommen.“

Digitized by Google

Die Autarkie ist es also, wonach sich in der angedeuteten Weise der Ausdruck von Empfindung und Leidenschaft richten muß, so wie es der philosophischen Überzeugung des Horaz entspricht. Leidenschaft und Empfindung sind als autonome Reizwerte ausgeschlossen, und das bewirkt, daß diese Gedichte trotz allen hellenistischen Voraussetzungen im Wesen so verschieden von denen Catulls und seiner Kunstgenossen sind. Die Befreiung von der Übermacht der Erotik macht sie zugleich der archaischen Lyrik ähnlicher. Zwar, indem sich Horaz hierin von den damals Modernen entfernt und den Alten genähert hat, ist er doch in manchen Stücken nicht bis zur inneren Einfalt seiner Vorbilder gelangt, sondern nur bis zu den frühhellenistischen Meistern, die ja auch gern ihr Spiel mit Empfinden und Leidenschaft haben, dabei aber selber meist eine gewisse innere Freiheit der im Gedichte dargestellten Empfindung gegenüber wahren. Indessen in der Wirkung muß Horaz und seine Zeitgenossen eine gewisse herzhafte, von Sentimentalität freie Männlichkeit als Verwandtschaft seiner Gedichte mit der frühgriechischen Lyrik empfunden haben. Nur waren bei ihm die Affekte nachträglich durch eine geistige Tat der hier nun bewußten obersten Lebensnorm wieder zu gesunder Nüchternheit untergeordnet, während sie sich bei den Alten noch gar nicht aus der Einheit des Lebens abgesondert und auf sich selbst gestellt hatten.

Dieselbe Norm, die die Darstellung der erotischen Empfindungen beherrscht, gilt auch für die anderen Affekte. Curae, leidenschaftliche Beklemmungen der Seele, werden oft genannt und haben, vom Standpunkt des Seelenarztes aus betrachtet, gewiß eine erhebliche Rolle im Innern des Horaz gespielt. Aber sie bleiben jenseits seiner Gedichte, die ihrerseits gerade die Wendung zur Gesundung vollziehen. Hier ist es gut, sich wieder auf das Trauergedicht an Virgil (1. 24) zu besinnen. Das Pathos der Trauer ist nur eben angedeutet; alles ist untergeordnet der Wendung zur τλημοσύνη, zum männlichen Sich-abfinden, im Gedanken an die Hybris, die in dem Wunsche liegen würde, das von den Göttern aus dem Machtbereich des Menschen entrückte Todesschicksal zu ändern.

Wo die Empfindung sich freier äußert und unmittelbar im Gedichte gegenwärtig ist, da richtet sie sich auf etwas, wozu sich auch die Vernunft des Dichters in gesammelter Besonnenheit bekennen würde. Der ekstatische Rausch des Künstlers zum Beispiel, in dem er von Bacchus entrückt sieht, was noch kein Mensch gesehen hat, durchströmt frei und ungehemmt das Gedicht *Quo me Bacche rapis* (3. 25). Aber es handelt

Digitized by Google

sich eben nicht um einen Rausch, den die Besonnenheit verwerfen würde, sondern um einen, der dorthin trägt, wohin das Wollen des ganzen ungespaltenen Menschen Horaz drängt, aber allein, ohne von göttlicher Hilfe erfaßt zu werden, nicht gelangen könnte. Und so bleibt es dabei: Horaz hat in seiner Lyrik auf die Entfesselung des leidenschaftlichen Empfindens zur Autonomie, die die hellenistische Zeit gebracht hatte, verzichtet zugunsten einer Ordnung, die das ganze Leben umspannte wie die Einheit des griechischen Lebens der früheren Zeit, als sich der menschliche Geist noch nicht derartig gespalten hatte, daß er dem Affekt an sich einen selbständigen Wert beimessen konnte.

Damit ist nun aber nicht nur festgestellt, sondern auch verstanden, daß auch der dritte der vorhin beobachteten unterscheidenden Wesenszüge der frühgriechischen Lyrik bei Horaz sein Analogon hat. Es ist bekannt, und man nimmt vom Standpunkt der Lyrik des neunzehnten Jahrhunderts leicht Anstoß daran, daß Vernunft und Lehre eine große Rolle in den lyrischen Gedichten des Horaz spielen. Das ist eben seine Tat, daß er die Unterordnung aller Einzelwerte unter die Norm des Richtigen und Guten wieder in der Dichtung verwirklicht hat, sowie die frühgriechischen Lyriker immer auf das was förderlich ist und frommt Rücksicht genommen und oft als Lehrer und Mahner gesprochen hatten. Nur war es für sie, die die Loslösung des Ästhetischen vom Ethischen und überhaupt vom Philosophischen noch nicht durchgemacht hatten, selbstverständlich, ihr Maß von Weisheit und ihre Erkenntnis von dem was das Leben fördert und rettet, zur Geltung zu bringen; Horaz dagegen suchte die seither verloren gegangene Einheit des menschlichen Geistes und die richtige Unterordnung aller Lebensbelange unter das Wissen um das was frommt und richtig ist als Ziel. Die Einheit, die aus den Fugen gegangen war, suchte er wieder zusammenzufügen, von dem was ihm krank scheinen mußte, zum Gesunden zurückzugelangen.

Als Norm des Richtigen und Guten, die in seinen lyrischen Gedichten herrscht, könnte man wohl die Autarkie bezeichnen, das Gleichgewicht und die Festigkeit eines innerlich gesunden Geistes. Und zwar erscheint die Autarkie meist in einer Verteidigungsstellung gegen alles was den Geist abhängig und krank zu machen droht. Freiwilliger Verzicht und Beschränkung ist es, was Autarkie und Gleichgewicht erhält. Das ist es, was sich hinter der Klugheit des nie bewegten Sinnes verbirgt, woran sich der Tor bei Hofmannsthal freut. Das ist nicht die Klugheit, die niemals in

Digitized by Google

gefährliche Tiefen geblickt hat und ihrer Seichtigkeit wegen unbeteiligt mit allzu leichter Überlegenheit alles belächelt. Sondern diese Klugheit und Festigkeit ist abgerungen gerade einem anfangs an Verzweiflung grenzenden wachen Bewußtsein der Gefährdung des eigenen und des ganzen römischen Lebens. Man muß den vulkanischen Grund der ruhevollen horazischen Gefilde spüren. Diese Lebensweisheit ist das Ergebnis einer sittlichen Tat, bei der Horaz auf vieles Lockende verzichtet hat um eines höheren Gutes willen, eben der Autarkie und der gesunden Festigkeit des Lebens.

In dieser Weisheit des Verzichtes liegt wieder eine tiefe Ähnlichkeit der horazischen und der frühgriechischen Lyrik. Freilich besteht auch hier der große Unterschied, daß der Verzicht bei Horaz mehr als freie sittliche Tat erscheint, während er bei den Alten mehr das ist, wohin die harte Notwendigkeit die armen hilflosen Menschen ohne ihr Zutun treibt. Und das was den Menschen bedroht sind nicht die Dinge da draußen und das Verhängnis, sondern die Begehrungen im Menschen selber, die ihn nicht in sich selber und seinem Zustand ruhen lassen wollen, sondern haltlos umherhetzen. Zwischen der alten Lyrik und Horaz liegt eben die Entdeckung der menschlichen Innenwelt durch die Philosophie und die Ethik der hellenistischen Schulen, die alles Unglück des Menschen auf ihn und sein Affektleben zurückführten, dafür aber ihm auch die Macht zuschrieben, sich durch eigene Kraft zu befreien und ins Gleichgewicht zu bringen. Die Philosophie ist es wohl gewesen, die Horaz erst befähigt hat, die Weisheit der frühen Lyrik zu fassen und ein Analogon in seiner eigenen Dichtung zu schaffen; und es entspricht ganz dem Wesen der Dinge, daß sich in der geistigen Restauration, die sich in Horazens Lyrik vollzogen hat, Philosophie und Ich-Dichtung wieder zusammen gefunden haben. Denn sie waren es ja gewesen, die sich voneinander abgesondert und hier unter dem Gesetz des Wahren und Guten, dort unter dem des Gefälligen ohne Rücksicht aufeinander autonom gemacht hatten.

Jetzt dürfte die Wendung des Horaz von der in seiner Jugend modernen Dichtung zu dem Alten und sein grundsätzliches und historisches Verhältnis zu diesen beiden Welten der Dichtkunst wenigstens an einigen wichtigen Stellen verständlich sein, und zugleich versteht man so jene Eigenheiten, deren Befremdlichkeit vom Standpunkt der Lyrik des neunzehnten Jahrhunderts aus anzuerkennen als Vorbedingung für das Verständnis der horazischen Lyrik bezeichnet worden ist. Horaz hat wesent-

Digitized by Google

liche, nicht bloß äußerlich formale und stoffliche Eigenheiten der alten Lyrik, und zwar gerade die, welche sie von der modernen und der hellenistischen Ich-Dichtung unterscheiden, in seinen lyrischen Dichtungen wieder vergegenwärtigt. Er hat es weder auf Grund gleicher geistesgeschichtlicher Voraussetzung noch auch wiederum in müßiger Sucht nach dem Altertümlichen getan. Die Objektivität der horazischen Gedichte und die Einschränkung der Subjektivität darin kommt nicht aus einem noch gebundenen Leben, sondern aus den innersten Bedürfnissen des Subjektes selber. Ihm wird in Horaz gewissermaßen selber vor seiner zügellosen Freiheit bange und es bekennt sich in freiwilliger Tat zum Prinzip der Objektivität. Ebenso fehlen die sentimentalen Reizwerte nicht deshalb, weil die Seele des Dichters noch urtümlich unempfindlich wäre, sondern weil er ihren absoluten Wert verneint. Und Vernunft und Lehre herrschen nicht deshalb in seiner Dichtung, weil sich die ästhetische Norm der Dichtung noch nicht von der philosophischen Norm getrennt hätte, sondern weil er die Trennung nicht will, das Chaos verabscheut und die Einheit als Wert empfindet. So ist für ihn immer das ein Wert, was bei den Alten eine selbstverständliche Folge ihres Daseins war.

In der Wendung zu diesen Werten liegt bei Horaz immer auch eine Absage an die entgegengesetzten Unwerte. Eine Absage an das, was ihm an Kunst und Seelenhaltung der vorigen Generation chaotisch und ungesund erschien, liegt seiner ganzen Dichtung zugrunde. Er läßt das, was seiner Gesinnung nicht entspricht, nicht still hinter sich, wie etwa Virgil, sondern er sagt sich von ihm los. Als Beschränkung der Subjektivität und der Sentimentalität muß man die Eigenheit seines Stiles beschreiben. Diese Verneinung in seiner Grundhaltung ist wohl die Ursache, daß seinen lyrischen Gedichten trotz allem eine gewisse große Lebensfülle fehlt, wenn man sie mit den frühen griechischen vergleicht.

Ist es nun nötig, noch die Frage zu stellen, ob es sich bei diesen geistigen Eigenheiten des horazischen Stiles nicht doch um eine rein artistische Angelegenheit handle, ob Horaz nicht doch zuerst aus literarischem Ehrgeiz beschlossen habe, die schwierigen Strophen der Lesbier nachzubilden, und dann erst auf die Seelenhaltung dieser frühen Lyriker geachtet habe? Gewiß ist der Drang nach den Höhen des Lebens und nach Ruhm wirksam in Horaz gewesen, aber als Ursache der Eigenart der horazischen Lyrik kann er doch nicht gelten. Das würde durchaus nicht zu der durchgehenden ethischen Grundhaltung auch seiner andern Werke passen.

Digitized by Google

Denn schon früh hat er ja seine Stimme den Anliegen des ganzen römischen Volkes geliehen und zum Rechten aufgerufen, schon früh hat er sich von der inneren Haltung der zeitgenössischen Dichtung losgesagt, von jener Haltung, die, unmännlich und autarkielos, Leben und Seele vergeudete. Schon die Hinwendung zu Archilochos kann ja nicht bloß dem Verlangen nach etwas Neuem entsprungen sein, sondern muß in einem tieferen menschlichen Verlangen begründet sein. Die gesündere, größere, einfachere, männlichere, mehr aufs Ganze gehende, kurzum die klassische Geistigkeit muß es gewesen sein, für die sich Horaz so früh entschieden hat. Alkaios und die alten Lyriker sind ihm dann später in anderer Lebenslage ebenso wie früher Archilochos und in gewissem Sinne auch Lucilius Helfer dazu geworden, klassische Geistigkeit in seiner Dichtung auszuprägen.

Digitized by Google

DIE ANTIKE IM WISSENSCHAFTLICHEN AUSTAUSCH DER NATIONEN

VON

WERNER JAEGER

Der Gedanke der übernationalen Stellung der Wissenschaft, der trotz der scharfen Zuspitzung der nationalen Gegensätze seit dem Weltkriege sich durch seine innere Notwendigkeit behauptet hat, beginnt seit einiger Zeit auch an praktischer Bedeutung wieder zu gewinnen. Wenn auch die Meinungen in führenden Forscherkreisen der Hauptkulturvölker über das Maß und das Tempo der 'Wiederannäherung' und über die gegenwärtigen Möglichkeiten einer aktiven 'intellektuellen Zusammenarbeit' noch stark auseinandergehen, so ist doch von der äußersten Linken bis zur äußersten Rechten in der Republik der Gelehrten nur eine Stimme darüber, daß die Wissenschaft ihrer Idee nach nicht an die Grenzen der Nation gebunden sein kann und daß die gegenseitige Absperrung der Völker auf geistigem Gebiete auf die Dauer den Fortschritt der Erkenntnis hemmen muß. Schon in der sogenannten Nationalökonomie kann das Prinzip der Autarkie im Zeitalter der Weltwirtschaft nur noch beschränkte Geltung beanspruchen, wieviel weniger kann es im wissenschaftlichen Wettstreit der Nationen als Ideal gelten, vom 'Import' ausländischen Gedankengutes möglichst sparsamen Gebrauch zu machen. Wir können auch hier nur von dem Volke lernen, das der geschichtliche Schöpfer der Wissenschaft war, von den Griechen, deren innere Stellung zu den Errungenschaften anderer Völker weder verständnislose Ablehnung noch kritiklose Übernahme des Fremden war, sondern, wie ein Mitglied der platonischen Akademie ausspricht, in der überlegenen Kunst bestand, bereitwillig von anderen Völkern zu lernen, was von ihnen zu lernen ist, und über sie hinauszukommen, indem man dem Übernommenen den Stempel des eigenen Geistes aufprägt. Diese Bereitwilligkeit, sich den Erkenntnissen der anderen zu öffnen und sie auf sich wirken zu lassen, kann nur eine Nation sich gestatten, welche gewiß sein darf, sich selbst in diesem Prozeß der inneren Auseinandersetzung

Digitized by Google

nicht zu verlieren, sondern in ihrem eigensten Wesen geläutert und gestärkt aus ihm hervorzugehen. Dies haben die Griechen in einzigartig konsequenter und selbstsicherer Durchformung des von ihnen übernommenen geistigen Erbes geleistet, aber auch die römische Bildungsgeschichte kann ebenso gut als Vorgang nationaler Selbstbehauptung gegenüber dem überlegenen Einfluß des Fremden, vor allem der Griechen, wie als Prozeß der Übernahme und der Hellenisierung betrachtet werden. So wird der Eintritt einer Nation in den geistigen Ringkampf der Völker auch in der Wissenschaft zur letzten entscheidenden Probe ihrer Lebenskraft.

Wenn wir von übernationaler oder internationaler Wissenschaft sprechen, sind wir uns nicht immer klar bewußt, daß dieses Wort keineswegs dieselbe Gültigkeit, jedenfalls nicht den gleichen Sinn für alle Zweige der Wissenschaft besitzt. Wir denken dabei zum Beispiel an die Unabhängigkeit der Wahrheit von Zeit und Ort, wie sie den abstrakten Sätzen der Logik und Mathematik und überhaupt allen rein rationalen Erkenntnissen zukommt. Aber auch die Art ihres Gegenstandes ist für den Grad der Internationalität einer Wissenschaft bestimmend. So ist die Naturwissenschaft eine Angelegenheit aller Nationen, denn die Natur ist unser aller Mutter, auf der Erkenntnis ihrer Gesetze baut das Leben der ganzen Menschheit in gleicher Weise sich auf. Unter ganz anderem Aspekt stehen die Geisteswissenschaften. Ihre Betrachtungsart ist geschichtlich, denn 'Geist' existiert nur als geschichtlich sich gestaltende Form. Das Verstehen der von uns vorgefundenen Welt geistiger Schöpfungen und Bewegungen beruht nicht auf der Erkenntnis bloßer allgemeiner Gesetze des wirtschaftlichen, sozialen oder seelischen Lebens, sondern ist stets individualisierendes Verstehen, und wenn die Geisteswissenschaft eines Volkes als lebendige Bildungsmacht immer zum Selbstverständnis und zur Selbstformung des Geistes der eigenen Nation strebt, so folgt daraus, daß die Interessen der Geisteswissenschaften bei den verschiedenen Völkern in ihren letzten Spitzen notwendig auseinandergehen. Nicht ohne tieferen Grund läuft die glänzende Entfaltung der geschichtlichen Geisteswissenschaften im 19. Jahrhundert, beginnend mit der Romantik, der Entwicklung des modernen Nationalstaates parallel. Die Wissenschaft vom klassischen Altertum nimmt jedoch innerhalb der geisteswissenschaftlichen Hemisphäre eine besondere Stellung ein. Auf der einen Seite sehen wir die individuelle Selbstentwicklung der nationalen Kulturen Europas seit dem Mittelalter in jenem breiten bildungsgeschichtlichen Strombett verlaufen, dessen niemals unterbro-

Digitized by Google

chene Grundströmung die von der Antike herkommende Kulturüberlieferung ist. Die Unentbehrlichkeit der klassischen Bildung für den geistigen Aufbau der einzelnen Nation findet in der geschichtlichen Tatsache ihren Ausdruck, daß jedes der bedeutenden Kulturvölker seine eigene Renaissance gehabt hat und überhaupt keines von ihnen ohne die Hülfe der Antike zur bewußten und scharfen Ausprägung seiner nationalen Persönlichkeit gelangt ist. Auf der anderen Seite bleibt aber die Antike als das die Völker insgesamt umschlingende Band der ihnen allen gemeinsamen Kultur eine durchaus übernationale Macht, wie sie sonst nur in der christlichen Religion, am sichtbarsten in Gestalt der katholischen Kirche, zur Erscheinung kommt. Der geistige Formenkosmos der Antike durchdringt und trägt den gesamten Aufbau der nationalen Einzelkulturen, und wie schon der Römer vom Griechen lernte im *vir* den *homo* zu finden, so zeigt die ciceronische, in den Sprachschatz aller modernen Völker seit den Tagen des Humanismus übergegangene Bezeichnung der griechischen Kulturidee als der *humanitas* sinnfällig das übernationale Moment an, das seit der Ausdehnung der Herrschaft des Hellenismus über die Grenzen der eigenen Nation zu einem Wesensmoment der klassischen Bildung geworden ist. Eine gemeinsame Geschichte haben die abendländischen Völker in Wahrheit erst seit ihrem Eintritt und durch ihre Einordnung in diesen geistesgeschichtlichen Kosmos, der sich trotz aller Bewegung und Entwicklung im einzelnen in seinen Grundformen wie in seinem Grundgedanken stabil erhält. Für den geschichtlich halbwegs Gebildeten bedarf es nicht des besonderen Nachweises, daß alle diejenigen Elemente unseres geistigen Lebens, auf denen heute die Möglichkeit unserer gegenseitigen Aussprache und Verständigung beruht, entweder unmittelbar aus der Antike stammen oder aus bewußter Fortbildung ihrer Gedanken erwachsen sind. Auch soweit diese Elemente jüdisch-christlichen religiösen Ursprungs sind, können sie geschichtlich von der Gesamtwirkung der Antike nicht getrennt werden; soweit es aber innerhalb oder außerhalb der kirchlich-religiösen Sphäre ein eigenes 'Kulturleben' gibt, findet dieses nur in dem Kulturideal der Antike seine Einheit. Selbst die politischen und philosophischen Ideologien der Neuzeit, die als internationales Ferment wirksam sind wie der Liberalismus und der Sozialismus, sind von der geschichtlichen Kulturtradition, die sich von der Antike herleitet und in den großen Rationalisierungsprozeß der Aufklärung mündet, nicht zu trennen, sondern als besondere Modifikationen des geschichtlichen Kultursystems auf dem Boden der modernen

Digitized by Google

Verhältnisse zu begreifen. Auch wo sie es abändern und verbessern wollen, bleiben sie ohne dieses System doch schlechthin unvorstellbar und hängen in der Luft. Nur die absolute Geschichtsblindheit des extremen Rationalismus vermag diesen Tatbestand zu verkennen. Auf der bloßen Grundlage eines geschichtslosen im leeren Raum der reinen Vernunft schwebenden Rationalismus kann weder der nationale Geist noch eine tiefer begründete übernationale Humanität sich aufbauen.

Eine Internationalität der Wissenschaft konnte sich naturgemäß nur dort ausbilden, wo wie im Mittelalter eine Mehrzahl von Völkern die Erben des antiken Kultursystems waren. Dieses gipfelte im Gegensatz zu den religiösen Systemen Asiens in der Schöpfung der Wissenschaft als höchster menschlicher Bildungsform. Der Austausch der antiken Wissenschaft und Philosophie unter den mittelalterlichen Arabern, Juden und den christlichen Nationen Europas, der sich auf der Grundlage des Aristotelismus vollzog, ist das staunenswerteste geschichtliche Beispiel internationaler Wissenschaftspflege und internationaler Einheit der Weltanschauung. Es stellt in dieser Hinsicht einen Rekord auf, gegen den die neueren Jahrhunderte durchaus in den Schatten treten, und erst die neueste Entwicklung der Wissenschaft hat ihn brechen können. Dieses Weltreich der Wissenschaft reichte von den islamischen Hochschulen Zentralasiens über Mesopotamien, Ägypten und Marokko bis nach Cordova, Paris und Byzanz. Von besonderer Geschlossenheit war innerhalb dieses Imperiums der griechischen Wissenschaft der europäische Weltteil. Seine Völker redeten in allen Fragen des Geistes und der Wissenschaft eine gemeinsame Muttersprache, das Lateinische, weil Rom für sie der Vermittler des griechischen Erbes gewesen war. Aus dieser ersten und gewaltigsten Rezeption der griechischen Wissenschaft im Umkreis der mittelalterlichen Völker sind die Universitäten aller europäischen Länder geboren, aus ihr empfingen sie ihre bei aller nationalen Besonderheit im ganzen einheitliche Form. Die zweite entscheidende Entwicklungsstufe der internationalen Wissenschaft war für Europa der Humanismus mit seinem Zurückgehen auf die Griechen selbst. In der eben jetzt neu ans Licht tretenden, wahrhaft universalen Korrespondenz des Erasmus mit Staatslenkern und Königen, Kirchenfürsten und Gelehrten aller gebildeten Nationen spiegelt sich die Herrschaft der humanistischen Kulturbewegung um 1500 in ihrer europäischen Weite. Diese Hinwendung von der bloßen Wissenschaft und Philosophie zur gesamten Kultur- und Persönlichkeitsidee der Antike war begleitet von einer bewuß-

Digitized by Google

ten historischen Besinnung auf das Altertum, wie das Mittelalter sie noch nicht gekannt hatte. Im Aufbau der aus dem Geiste des Humanismus jetzt allenthalben neu erwachsenden Hochschulen und Akademien erhielt daher die neue Altertumswissenschaft überall ihren festen Platz. Sie war gleichsam als Hüterin und Verwalterin der geistigen Substanz der neuzeitlichen Bewegung bestellt, an jedem neuen Kampf um Fortschritt und Sinn der Kultur ist sie in der Folgezeit bis auf den heutigen Tag stets aktiv beteiligt gewesen. Eine internationale Geisteswissenschaft existiert nur durch sie und auf ihrer Grundlage. Selbst die Philosophie, die für ihre rationale Erkenntnisart ihrem Wesen nach allgemeine Geltung in Anspruch nimmt, reicht mit den Mitteln ihres Denkens und ihrer Mitteilungsfähigkeit schließlich nur soweit, wie die Penetration des antiken Kulturstromes in dem sprachenbunten Kreise ihrer Schüler.

Die moderne Altertumspflege des 19. und 20. Jahrhunderts hat dann aber noch eine Form der wissenschaftlichen Internationalität geschaffen, die gemeinsame Arbeit an den Forschungsaufgaben des Altertums, wie sie zuerst von der Preußischen Akademie der Wissenschaften in der Zeit der Entstehung der neuen geschichtlichen Altertumswissenschaft unter Führung von Männern wie August Boeckh und Niebuhr organisiert worden ist. Für die Sammlung der Inschriften des Altertums war man naturgemäß auf die Ergänzung durch die Arbeit der übrigen an den Funden beteiligten Nationen angewiesen, vor allem durch Griechen und Italiener. Dazu trat dann, immer glänzender sich entfaltend, die Archäologie mit ihrer für die Erkenntnis des Altertums umwälzenden Ausgrabungstätigkeit, die alle an der klassischen Kultur interessierten Völker zum Wettbewerb anstachelte. Es ist kein Zufall, sondern lag in der Natur der Dinge, daß der erste große internationale wissenschaftliche Kongreß, zu dem Deutschland nach dem Kriege die Gelehrten der ganzen Welt in seiner Hauptstadt versammeln konnte, die Jahrhundertfeier des Archäologischen Institutes des Deutschen Reiches war. Doch wenn auch die Arbeit der klassischen Philologen und alten Historiker sich größtenteils daheim in der Enge der Studierstube abspielt und nicht so oft die Vertreter der verschiedenen Völker auf dem gemeinsamen Arbeitsfelde in persönliche Berührung miteinander bringt, wie der klassische Boden von Hellas und Rom die Männer des Spatens, herrscht doch auch hier seit dem Kriege vielleicht noch lebhafter als vorher ein allgemeiner Austausch der Ideen, der zu neuer gegenseitiger Befruchtung führt. Sein Hauptorgan sind die Zeitschriften,

Digitized by Google

in denen die Namen ausländischer Mitforscher seit einiger Zeit auffallend häufig begegnen. Merkwürdig ists, daß das Interesse für die Studieneinrichtungen der verschiedenen Nationen auf dem Gebiet der Altertumswissenschaft offenbar weniger stark ist, wenn es auch an den großen Universitäten aller Länder an ausländischen Besuchern nicht fehlt.

Der engen Arbeitsgemeinschaft der Nationen an den großen organisatorischen Aufgaben der Altertumswissenschaft erwächst in der Entwicklung der letzten Jahrzehnte, vor allem seit dem Kriege, eine nicht zu unterschätzende Gegenwirkung durch die energische Besinnung der einzelnen Völker auf ihre nationalen Sonderinteressen. Es ist nicht bloß der nackte Brotneid, der sich mit Vorliebe hinter die Grenzbarrieren zurückzieht und gegenüber der Wissenschaft anderer Völker seine kritischen Vorbehalte macht. Mit dem gesteigerten Gefühl der Nationen für die Eigenart ihrer geistigen Persönlichkeit und mit der wachsenden Verfeinerung der höheren Altertumswissenschaft zur 'Geisteswissenschaft' kommt uns gerade in unserer gemeinsamen Arbeit an der Antike mehr als ehedem die auffallende Verschiedenheit der Wirkungen zum Bewußtsein, die sie auf den Geist der einzelnen Völker übt. Die Mannigfaltigkeit der Auffassung und sogar der Methoden in Forschung, Darstellung und Unterricht spiegelt mit stets wachsender Deutlichkeit die Individualität der verschiedenen Volksgeister, welche mit dem Problem der Antike ringen, und je hilfreicher die internationale Zusammenarbeit sich in den technischen Fragen der Wissenschaft erweist, umso schwieriger gestaltet sich die Verständigung über die sublimsten Fragen unserer Wissenschaft. Daß es da mit vorschnellem Aburteilen nicht getan ist, muß jedem Tieferblickenden ohne weiteres klar sein. Wenn in gewissen Kreisen, die es bei allen Nationen in der gleichen Weise gibt, und in gewissen Bezirken der wissenschaftlichen Literatur die Forschung ganzer Länder auf überlegene Ablehnung und ironisches Besserwissen stößt, so muß da irgend etwas nicht in Ordnung sein, und es liegt nahe, den Mangel auf seiten des Nichtverstehenden und nicht auf seiten des Produzierenden zu suchen. Die wissenschaftliche Auseinandersetzung fordert heute, wo in der Altertumsforschung die Bemühungen überall wieder mehr auf das Prinzipielle und nicht auf die bloßen Einzelheiten gerichtet sind, ohne Zweifel mehr gegenseitiges Verstehen und eine bewußte Einstellung auf die Individualität der anderen Nationen als früher. Darin liegt das besondere erzieherische Moment der gegenwärtigen internationalen Lage.

Digitized by Google

Eben durch diese Wendung zum Prinzipiellen und Wesentlichen sind nun aber auch die Grundgedanken des Humanismus in der Altertumswissenschaft aller Völker wieder viel lebendiger und bewußter geworden als sie es noch vor wenigen Jahrzehnten waren. Die Lage der Altertumsstudien weist in den verschiedenen Ländern heute trotz jener stärkeren nationalen Akzentuierung, von der wir sprachen, gewisse übereinstimmende Merkmale auf, die in der Typik der allgemeinen modernen Kulturentwicklung ihren Grund haben. Die Humanisten aller Länder sehen sich fast vor dieselben Probleme gestellt. Mehr denn je berühren sich an diesem Punkte unsere Ideen und unsere Interessen. Es ist nur eine Frage der Zeit, wann diese natürliche Solidarität, deren die Vertreter des Humanismus in allen Völkern sich seit Jahren völlig bewußt sind, zu einer neuen Brücke des Verstehens und des Zusammenwirkens für uns werden wird. Es ist für die Existenz der Altertumswissenschaft auch als Wissenschaft nicht gleichgültig, ob sie diese Aufgabe mit klarem Bewußtsein erfassen wird. Hier taucht neben der Arbeitsteilung bei den großen wissenschaftlichen Unternehmungen, deren Organisation von jeher in den Händen der Akademien der Hauptkulturländer liegt, das neue wichtige Problem eines praktischen Zusammengehens der organisierten humanistischen Gruppen aller Länder auf. Dieses Problem steht hart auf der Grenzlinie von Fachwissenschaft und Politik. Es muß deshalb sehr vorsichtig angefaßt werden. Es erscheint nicht unbedingt notwendig, daß jede aktive humanistische Kulturpolitik dazu prädestiniert ist, zum Werkzeug imperialistischer staatlicher Machtgelüste oder innerpolitischer Gruppen zu werden, wie wir dies an gewissen Entwicklungssymptomen des internationalen Nachkriegshumanismus zu beobachten glauben. Ein lebendiger Humanismus wird sich weder dazu hergeben, die Geschäfte einzelner politischer Parteien oder Machthaber zu besorgen, noch kann er mit der Rolle zufrieden sein, als bloßes Prunkstück der geistigen Repräsentation der Staaten zu dienen. Jedenfalls hat er in Deutschland nur dann eine Zukunft, wenn er seine Aufgabe an der Bildung der Nation in streng geistigem und kritischem Sinne auffaßt. Auch so bleibt er für den mehr realpolitisch gefärbten Humanismus der westeuropäischen Länder und des modernen Italiens ein unverächtlicher geistiger Machtfaktor in der Bilanz ihrer inneren Auseinandersetzung mit dem großen Volk der europäischen Mitte, um dessen Seele gerade heute wieder der Westen und der Osten miteinander ringen. Es stände schlecht um die Aussichten dieser Verständigung, wenn es zuträfe,

Digitized by Google

was man jetzt häufig bei uns lesen kann, daß uns mit den alten Kulturvölkern West- und Südeuropas außer unserer drückenden politischen Abhängigkeit im wesentlichen nur die materielle, mechanische Zivilisation verbinde, während das Innere der deutschen Seele sich dem religiösen und ethischen Einfluß des Ostens zu öffnen trachte. Unsere Verbindung mit dem alten Europa auch innerlich lebendig zu erhalten und uns gegen die schlichte geistige Kapitulation vor den östlichen Mächten zu wappnen, ist die wichtigste internationale Aufgabe, die dem Humanismus in dem Deutschland der Gegenwart zufällt, und wenn es ihm gelingen sollte, das gemeinsame Erbe der Antike mit immer neuem Einsatz seiner ganzen Kraft zu durchdringen und in die eigene Seele hineinzubilden, so ist diese selbsterzieherische Tat zugleich der größte Dienst, den der deutsche Humanismus dem Zusammenhalt der europäischen Kulturgemeinschaft mittelbar zu leisten vermag.

Digitized by Google

WINCKELMANN UND UNSER JAHRHUNDERT

VORTRAG ZUR WINCKELMANNSFEIER DES DEUTSCHEN ARCHÄOLOGISCHEN INSTITUTS IN ROM 1929

VON

LUDWIG CURTIUS

Dreimal in der Geschichte hat die griechisch-römische Kunst und der Geist, dessen Ausdruck sie ist, sich der Welt aufgezwungen. Dreimal hat die Welt ihre Herrschaft abgeschüttelt. Das ist ein Vorgang ohne Gleichen.

Als um die Wende vom sechsten zum fünften Jahrhundert vor Christus die griechische Kunst aus den leidenschaftlichen Kämpfen ihrer archai-

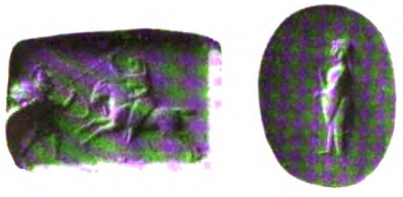


Abb. 1. Kampf zwischen Grieche und Perser. Perserin. Geschnittene Steine.

Abb. 2. Silbermünze des Königs Agathokles von Baktrien.

schen Jugend heraus ihre männliche Reife gewinnt und anfängt klassisch zu werden, erliegt ihr der Orient. Lange bevor Alexander der Große nach der Rückkehr von Indien 324 das große Vermählungsfest zwischen Griechen und Orientalen feierte, war an der Fayencefassade des Palastes Darius' I. in Susa (Abb. 3) die Leibwache aufgezogen, so straff und gesammelt im Umriß, so bestimmt und zierlich zugleich in der Zeichnung von Haar, Gewand und noch der Köcherschnüre, als sei sie nicht persisch, sondern die der Pisistratiden, und Andokides (Abb. 4) habe sie um 520 entworfen. Die vornehme persische Welt schon des fünften Jahrhunderts siegelt mit Steinen, die Griechen geschnitten haben (Abb. 1). Seit Alexander dem Großen gibt es in Vorderasien für Jahrhunderte keine

Digitized by Google

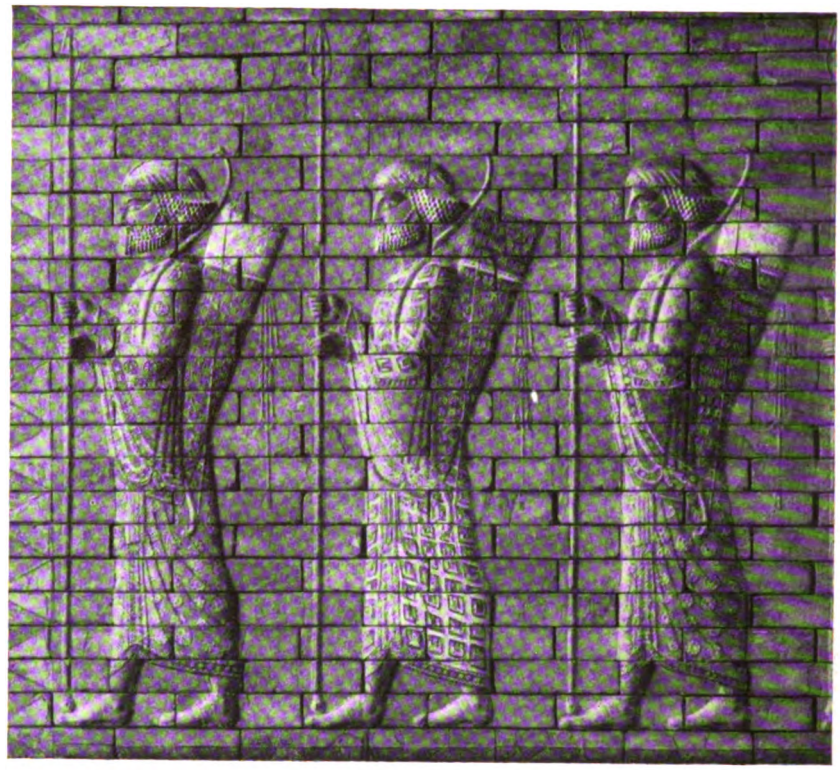


Abb. 3. Leibwache vom Palast Darius' I. in Persepolis. Paris, Louvre.

Abb. 4. Kitharoede. Von einer Amphora des Andokides. Paris, Louvre.

Digitized by Google

orientalische Kunst mehr, und das Porträt, das Bild einer individuellen Persönlichkeit, regiert an Stelle des allgemeinen orientalischen Königstypus auf den Münzen bis nach Indien (Abb. 2).

Abb. 5. Teppich aus der Mongolei. Leningrad, Ermitage.

Für die Durchdringung des Gebietes nördlich und nordöstlich vom Schwarzen und Kaspischen Meer mit griechischer Form ist keine Entdeckung wichtiger als die der russischen Expedition Kondratjeff vor ein paar Jahren, die in den Grabhügeln an der Straße Urga-Kjachta in der Mongolei griechische Teppiche aus der Zeit des ersten Jahrhunderts vor

Digitized by Google

Abb. 6. Bronzekrater aus Trebenischte. Sofia, Nationalmuseum.

Christus entdeckte und mit ihnen die lange gesuchte Einwirkung auf das chinesische Ornament der Han-Zeit (Abb. 5).

Das Vordringen griechischer Kunst schon der archaischen Zeit in den nördlichen Balkan haben wir kürzlich wieder durch die ausgezeichnete Veröffentlichung des Grabfundes von Trebenischte (Abb. 6) im Norden des Ochridasees im früheren südlichen Bulgarien kennengelernt. Es kann kaum anders sein, als daß ein einheimischer Fürst dort mit seinen Kriegern mit griechischen Grabbeigaben bestattet ist.

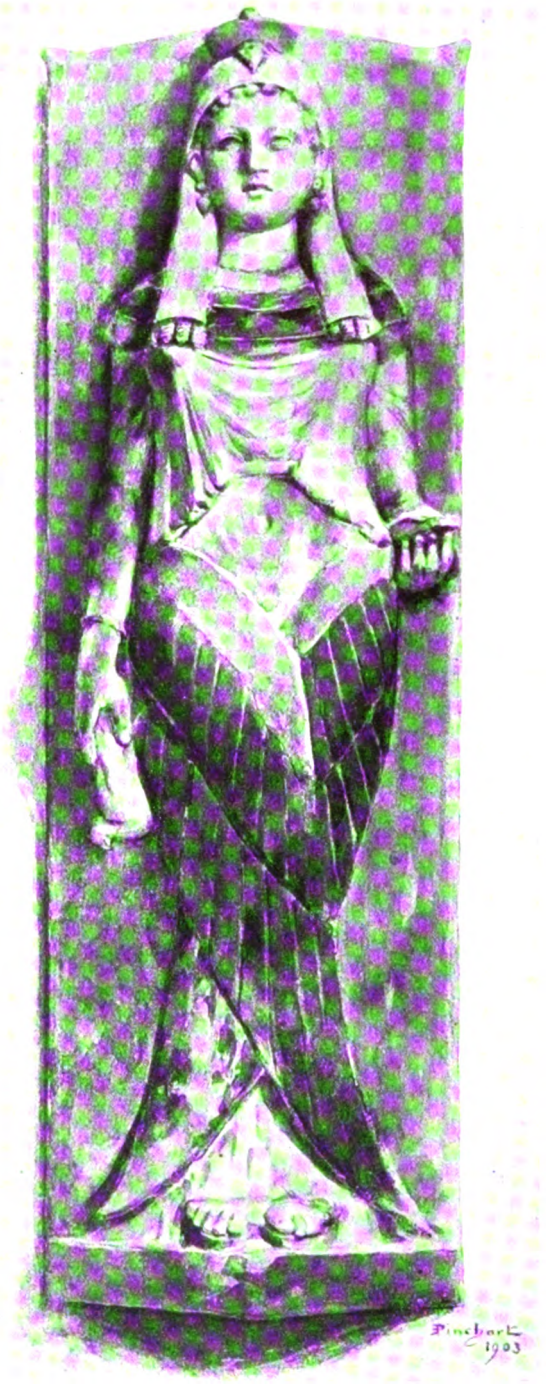
Den Gräzisierungsprozeß Italiens durch das Philhellenentum der Etrusker und durch den Einfluß der griechischen Kolonien Unteritaliens haben wir hier in den römischen Museen so klar vor Augen, daß ich ihn nicht zu schildern brauche, das Vordringen griechischer Vorbilder in Spanien zeigt die Büste von Elche (Tafel 11) im Louvre, die Durchsetzung Karthagos mit griechischer Kunst die Reihe herrlicher Sarkophage aus

Digitized by Google

SANDSTEINBÜSTE AUS ELCHE. PARIS, LOUVRE

Digitized by Google

Digitized by Google



KARTHAGISCHE SARKOPHAGFIGUR AUS BEMALTEM MARMOR. CARTHAGE, MUSÉE LAVIGERIE

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 7. Artemistorso. Trier.

Abb. 8. Artemis. Rom, Museo nazionale.

dem Gebiete der Vorläuferin Venedigs, von denen der mit dem Bilde der Isisdienerin vom Ende des vierten Jahrhunderts vor Christus (Tafel 12) in seiner Vermischung griechischer Form und ägyptischer religiöser Idee der merkwürdigste ist. Die älteste Münzprägung der Gallier geht auf die griechische der Nachfolger Alexanders des Großen zurück, und über den großen Sankt Bernhard in das Rheintal und von da weiter gelangen, wie die jüngste Untersuchung von Jacobsthal und Langsdorff gezeigt hat, in der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts vor Christus etruskische Bronze-

Digitized by Google

schnabelkannen und andere Arbeiten italisch-griechischer Kunst in unser Vaterland.

Aber die Offensive griechischer Kunst in allen Teilen der Mittelmeerwelt ist doch nur das Vorspiel der ungleich stärkeren Uniformierung des künstlerischen Lebens der Welt durch die Herrschaft der Römer. In dem keltischen Tempelbezirk bei Trier, dessen Durchforschung der Energie Siegfrid Löschckes verdankt wird, ist kürzlich der Torso einer Artemisstatue gefunden worden, wahrscheinlich der Diana Arduinna, der Waldgöttin des Ardennengebietes geweiht (Abb. 7). Die Statue kennen wir aus Rom in über einem Dutzend von Exemplaren. Sie muß sehr berühmt gewesen sein. Eine freilich sehr schlechte, aber wegen des ungebrochen erhaltenen Kopfes wertvolle Wiederholung steht im Thermenmuseum (Abb. 8), eine andere am Eingangsportal der Villa des Principe Boncompagni Ludovisi. Aber merkwürdigerweise kennen wir die Figur noch aus einem ganz anderen Teil der Welt. Sie kommt auf einer Münze des Demetrios vor, des Königs eines Reiches an der nordwestlichen Grenze Indiens, um etwa 200 vor Christus (Abb. 9). Dem Hildesheimer Silber-

Abb. 9. Bronzemünze des indischen Königs Demetrios.

Abb. 10. Silberbecher aus Hoby. Kopenhagen, Nationalmuseum.

Digitized by Google

Abb. 11. Josua und der Erzengel Michael. Josua-Rolle. Rom, Vatikanische Bibliothek.

fund in Berlin macht seit einigen Jahren ein anderer nordischer Konkurrenz, nicht durch seinen Reichtum, sondern durch die Kostbarkeit seiner Bilder, der Fund zweier Silberbecher aus Hoby auf Lolland in Dänemark, heute im Nationalmuseum in Kopenhagen, mit der Darstellung Priamos' vor Achilles (Abb. 10) und der Geschichte des Philoktet, Werke augusteischer Zeit im Stil nächst verwandt der Keramik von Arezzo.

Ich muß es bei diesen paar Beispielen bewenden lassen. Die Gleichartigkeit der Kunst in allen Teilen der Welt, die man nicht unrichtig als römische Reichskunst bezeichnet hat, ließe sich leicht durch hunderte von Denkmälern belegen. Dieser Weltstil als Ausdruck der hellenistisch-römischen Weltkultur ist eine riesige Leistung. Aber bedeutete er nicht auch eine ungeheure Verarmung? Nicht nur die Kunst Vorderasiens wird plötzlich abgeschnitten, sondern die Kunst der naiven Völker, die in den Bereich der hellenistisch-römischen Weltkultur einbezogen werden, kommt überhaupt nicht zur Entfaltung, weil sie, ehe sie noch ihrer selbst bewußt geworden, der Übermacht der reifen griechischen Formensprache erliegt. Und so haben wir schon in Italien die merkwürdige Lage, daß wir die Götter der etruskischen und der altrömischen Religion so schwer in der bildlichen Überlieferung auffinden können, weil sie alle nur in griechisch-hellenistischer Gestalt auftreten, ganz ähnlich, wie nachher die reiche gallische Götterwelt, wie eben in dem Falle der Artemisstatue von Trier,

Digitized by Google

Abb. 12. Fresko von Doura-Europos. Konon, Sohn des Nikostratos, (links) und zwei Priester.

mit wenigen Ausnahmen nur in Gestalten griechisch-römischer Götter und Göttinnen erscheint. Wo bleibt die germanische Götterwelt und der Mythos unserer eigenen Vorzeit? Und welcher Widerspruch, als das

Digitized by Google

Christentum beginnt seine heiligen Schriften zu illustrieren, führt es zur Darstellung von Gebirge und Fluß, von Stadt und Sonne und Mond gerade die griechischen Götter wieder ein, deren Dienst es im Dogma so leidenschaftlich bekämpfte, und die Erzväter des Alten Testamentes benehmen sich wie römische Imperatoren (Abb. 11). Es gab keine andere künstlerische Vorstellungswelt als die in ihrem ganzen Wesen der neuen Religion entgegengesetzte hellenistisch-römische.

Aber nun zum ersten Mal Abkehr und Umkehr. Das war die Überraschung der neu entdeckten Fresken von Doura-Europos (Abb. 12), deren ausgezeichnete Behandlung wir unserem verehrten Freunde Cumont verdanken, daß sie den Stil des vierten und der folgenden Jahrhunderte vorweg zu nehmen scheinen. Die Figuren der Priester in einer rein von vorne gesehenen Reihe, Auflösung der räumlichen Verbindung mit der Architektur, Vereinfachung des Umrisses auf Kosten des plastischen Gehalts der Erscheinung, die Reduktion ihres Ausdrucks auf die repräsentative symbolische Gebärde. Das Fresko gehört in die erste Hälfte des zweiten Jahrhunderts vor Christus.

Das ist also das früheste Symptom der Rebellion des unterdrückten nationalen Ostens gegen den klassischen Stil. Die Orientalisierung der römischen Reichskunst, der Eintritt einer östlichen Dynastie, nachher der barbarischen Völker in die Herrschaft, die soziale Umschichtung der römischen Gesellschaft und die Revolution der Religiosität, des Denkens und der Moral durch das Christentum leiten den Prozeß der Umbildung der Kunst seit den Severen ein, in dem die klassische Kunst, schließlich auch die Reichskunst, aufgelöst wird. Zuletzt stehen sich die islamische Kunst des Ostens, Ägyptens, Nordafrikas und Südspaniens, die byzantinische und ihre Einwirkung auf Rußland, den Balkan und Italien, die romanische Norditaliens, Nordspaniens, Frankreichs, Deutschlands, Englands und des Nordens als große mittelalterliche Individualitäten gegenüber, gemeinsam getragen von antiker Tradition und Zeitgeist, aber selbständige Prägungen religiöser Verfassung, historischer Schicksale, nationaler und gesellschaftlicher Bindungen. Wenn aber nordischen Geistes aus der Vermählung germanischer Empfindung und französischer Form um 1200 die gotischen Kathedralen anfangen aus dem Boden zu schießen und in Turm und Gewölbe, in der Farbenglut ihrer diaphan aufgelösten Wände, in der ungeheuren Modellierung des Hell-Dunkels ihrer Innenräume und in der seelischen Erschütterung ihrer Bildwerke beinahe vier Jahrhunderte beherr-

Digitized by Google

schen, dann ist nicht nur die Welt um eine bis dahin nie gehörte Offenbarung transzendent mystischer Formenmusik bereichert, sondern es ist der große Gegenspieler erstanden, mit dem fortab jede klassische Kunst sich zu messen hat, und unter dem dahinbrausenden Geheimnis der Dürerschen Apokalypse wird jede bloß irdische Figur klein und hoffärtig ohnmächtiges Zwergengeschlecht närrischen Weltirrtums, wie auf den Zeichnungen des älteren Brueghel.

Und nun geschieht das gänzlich Unerwartete. Eben diese in einer tausendjährigen Entwicklung entthronte klassische Figur entsteigt wieder dem Boden, wie von den Posaunen des jüngsten Gerichts geweckt, nicht nur sie selbst, die ausgegrabene, bestaunte, von Humanisten und Künstlern kommentierte und studierte Antike, Säulenkapitelle und Gesimse und die „fünf Ordnungen der Architektur", sondern ihr Geist und Gesetz, ihre Sinnlichkeit und ihre Herrschsucht. Den komplizierten Prozeß der Renaissance und ihr eigenwilliges Verhältnis zur Antike selbst kann ich hier nicht schildern. Genug, mit dem 15. Jahrhundert beginnt wieder eine 'klassische Kunst', die sich der Antike aufs nächste verwandt fühlt, sie in ihrem eigenen Geiste übertreffen will und ihren größten Feind in der Gotik sieht, wieder eine europäische Reichskunst. Lassen Sie mich das stürmische Tempo ihrer Entwicklung, das wir in Rom vor unseren Augen haben, übergehen und auf die Epoche lossteuern, in der die Welt sich zum zweitenmal dem Zwang der klassischen Form entzieht, um ihm zum drittenmal zu erliegen, dem Zeitalter Winckelmanns.

Wären wir nicht als historisch erzogene Menschen von der Ehrfurcht vor der geheimnisvollen Notwendigkeit des geschichtlichen Geschehens erfüllt und wäre nicht die Geschichtswissenschaft der rückwärts gewandte Prophet, der die zukünftigen Entscheidungen schon aus ihren Vorzeichen deutet, so müßte uns das Auftreten Winckelmanns mit Unwillen erfüllen, seine Wirkung unbegreiflich erscheinen. 1709 begann Pöppelmann den Dresdner Zwinger zu schaffen, 1743 wird dem wunderbaren Bau Georg Bährs, der Frauenkirche in Dresden, das Krönungskreuz aufgesetzt, 1734 bis 1739 vollendet Cuvilliés die herrlichste Rokokodekoration der Welt, die der Amalienburg, 1753 das Residenztheater in München. 1754, also nur ein Jahr später, erscheint Winckelmanns erste epochemachende Schrift „Gedanken über die Nachahmung der griechischen Werke in der Malerey und Bildhauerkunst". Ein wahrer Bildersturm beginnt mitten unter der blühendsten malerischen Kunst des 18. Jahrhunderts, deren venezianischer und fran-

Digitized by Google

zösischer Teil beinahe bis in das 19. Jahrhundert herrüberreicht, und seine Wirkung ist ein neuer klassischer Reichsstil, der ganz Europa, Rom, Mailand und Neapel ebenso wie Paris, London, Berlin und Petersburg erfüllt. Wir kennen ihn alle, in seinen Nachahmungen des Pantheon sind wir alle umhergewandelt, alle durch seine Siegestore gegangen und haben uns alle vor den Grabmälern Canovas und den Reliefs Thorwaldsens verwundert gefragt, aus welchen Hintergründen der Seele ihre Wirkung auf ihre Zeitgenossen stammt, auf die Zeitgenossen, deren geistig mächtigster Goethe war. In seiner Theorie sind die älteren von uns erzogen, und deshalb ist die Fragestellung „Winckelmann und unser Jahrhundert" nicht eine bloß nüchtern theoretische nach dem Ablauf fremder Zeiten, sondern eine unseres eigenen persönlichen Erlebens. Die Einwände, mit denen die Romantiker Goethe und die „Weimarer Kunstfreunde" angriffen und in denen sie die Gotik als einen deutschen nationalen Stil gegen den Klassizismus ausspielten, hallen in unseren Herzen nach, sein Erlahmen durch den naturalistischen Impressionismus des 19. Jahrhunderts, des Erben der Romantik, haben wir alle miterlebt, und wenn wir um uns blicken, müssen wir sagen, in dem Jahrhundert des Bestehens unseres Archäologischen Instituts, dessen Ablauf wir im Frühjahr gefeiert haben, hat sich die Welt gänzlich verändert. Dem Geiste Winckelmanns und des Klassizismus, in dem 1829 Bunsen und Gerhard, Klenze und Leopold von Ranke, Thorwaldsen und der Duc de Luynes unser Institut gründeten, scheint sich unsere Gegenwart gänzlich entzogen zu haben, und so erscheint zum drittenmal die Auflösung einer europäischen Reichskunst, diesmal noch chaotischer, weil in der Kunst nun auch die Stimmen der mündig gewordenen Weltteile neben Europa laut werden und der Kampf gegen die klassische Kunst nicht mehr bloß im Namen der gotischen Heiligen geführt wird, sondern auch der Götter Chinas, Indiens, Mexikos und der Negerstämme Afrikas und Australiens. Hier aber liegt die Entscheidung unseres eigenen Schicksals. Wissenschaft kann nur ihrem eigenen Gesetz gehorchen, aber wissenschaftliche vom Staat mit großen Mitteln ausgestattete Anstalten finden ihre Rechtfertigung nur durch die Verbindung mit dem Leben der Nation. Sind wir in einer Gegenwart mit ihrer Abwendung von Buch und gesammeltem Gedanken, mit ihrer Gegnerschaft gegen rationale Theorie und ihrer Neigung zu triebhaft Irrationalem, mit ihrer Herrschaft der Massenbewegung über die Pflege der Persönlichkeit und ihrer Vorliebe für die pathologische Erscheinung der individuellen oder sozialen Psyche, mit ihrer ornamentfeindlichen Architektur

Digitized by Google

Abb. 13. Bronzener Jupiter Heliopolitanus. Paris, Sammlung de Clercq.

Abb. 14. Zeusbronze von Dodona. Berlin, Altes Museum.

der reinen Sachlichkeit, sind wir, die Schüler Winckelmanns, in diesem Jahrhundert mit einer allmählich absterbenden Generation einsam geworden und täten besser, Namen und Geist dieses Hauses mit einem moderneren zu vertauschen, oder vertreten wir in der sich wandelnden Zeit eine ewige Idee und sind Wegbereiter einer vierten Periode klassischen Geistes, die ihren Vorgängern ebenso ähnlich und ebenso ungleich sein wird wie die Renaissance der Antike und der Klassizismus diesen beiden?

Prophetie ist nicht unsere Aufgabe. Wir versuchen als Historiker das immer wieder erneute Wesen klassischer Kunst gleichsam in einem neuen Experiment zu fassen. Nicht dogmatisch durch eine vorangestellte Definition wollen wir vorgehen, auch nicht, wie das oft schon geschehen, entwicklungsgeschichtlich das Werden und Vergehen klassischer Form schildern, sondern wir werfen die Frage auf, ob sich ein gemeinsamer Inhalt der drei klassischen Perioden aufzeigen läßt, ob sie also gleichsam einen überzeitlichen Gehalt haben, der als ewiger Gesang von Zeitstürmen über-

Digitized by Google

Abb. 15. Gorgoterracotta mit Pegasus. Syrakus, Museo nazionale.

tönt werden kann, aber um so reiner erklingt, sobald sich diese gelegt haben. Wir stellen nicht eine subjektive Wertskala auf, an der wir die geschichtliche Erscheinung messen, sondern wir lassen die Zeiten selbst in ihrem gegenseitigen Widerspruch zu Wort kommen und suchen durch die Antithese unklassischer und klassischer Bildung unseren Weg. Oft Gesagtes versuchen wir dabei neu zu wenden und greifen aus der Fülle der Überlegungen nur ein paar symbolische Beispiele heraus.

Die barbarische Welt hat den Angriff griechischer Phantasie nicht bis

Digitized by Google

Abb. 16. Krater mit aufsteigendem Helios und Sternen. London, British Museum.

ins Herz vordringen lassen. Das Innerste ihrer Heiligtümer blieb ihm verschlossen, und hier bewahrt die Gottheit ihr Wesen, selbst wenn älteste Symbolik ihres Gewandes in die Sprache der Eroberer übersetzt wird. Am Baal von Baalbeck, dem sogenannten Jupiter Heliopolitanus (Abb. 13), trägt das Gewand die griechisch-römischen Bilder von zwölf Göttern, aber er selbst hat mit ihrem Wesen nichts gemein, er ist völlig unbewegt. Diese Form des unbewegten Idols als Ausdruck des sich immer gleichen unwandelbaren erhaben göttlichen Seins teilt die Figur mit unzähligen Genossen des orientalisch-ägyptischen Pantheons, mit der Artemis von Ephesos oder dem Zeus von Labranda, mit Isis, dem Baal von Palmyra oder Buddha. Wenn wir diesem eine ganze auch heute noch nicht erloschene Weltanschauung repräsentierenden Symbol als Denkmal einer entgegengesetzten Gesinnung die Zeusbronze aus Dodona in Berlin (Abb. 14) von etwa 460 vor Christus

Digitized by Google

Abb. 17a. Astragal des Sotades. Wahrscheinlich Hephaest und Chor der Wolken. London, British Museum.

gegenüberstellen, so ist das Neue der klassischen Lösung nicht zuerst das Bewegungsmotiv als solches, das vorgestellte linke Bein und das zurückgestellte rechte und das elastische Balanzieren des Oberkörpers, sondern der dynamische Impuls der Figur und seine Zielsetzung, das agressive Losstürmen im Raume. Zeus schleudert seinen Blitz gegen die Giganten in der Ferne vor ihm. Zum Wesen des sich neu bildenden klassischen Stils gehört von Anfang an ein Aktionsradius der Figur im Raume, wie er der orientalischen Kunst gänzlich fremd war. Eine Betrachtungsweise der Antike, die von dem statischen Charakter der Antike ausgeht, hat das immer übersehen. Das erste ist immer die Vision der noch ungestalteten Schöpfung. Zu den ältesten Visionen des archaischen Stils gehören die aus einer Ferne in eine Ferne vorbeieilenden Gorgonen (Abb. 15) und der ihnen nacheilende Perseus, in einer Zeit, in der die darstellenden Mittel noch hinter dem Wunschbild der Phantasie zurückblieben. So ist die griechische Kunst erfüllt von fliegenden Niken und schwebenden Eroten, Helios taucht aus dem Meere empor mit geflügelten Rossen, Selene taucht nieder, die Sterne stürzen hinunter in die kühle Flut (Abb. 16), Boreas rast geflügelt aus dem Norden, um Oreithyia zu rauben, Herakles reist in dem Sonnenbecher über den Okeanos, und Helden suchen ihre Abenteuer in den fernsten Ländern der Welt. Daher ist für eine Kultur, die die Grundlagen

Digitized by Google

Abb. 17 b. Sotadesastragal.

der Erdgeographie geschaffen und ihre Weltkenntnis nicht nur über die Randgebirge des Nordens und die Säulen des Herakles, sondern über unseren Planeten selber hinaus ausdehnt, die Darstellung der bewegten Figur in immer neuen Versuchen und Verbindungen Aufgabe geblieben, und daher spielt in ihr der Tanz als die dem Menschen äußerste zugängliche Freiheit der Bewegung eine Rolle wie in keiner anderen Kunst (Abb. 17). Schon im Römischen ändert sich diese Gesinnung und daher auch das dimensionale Verhältnis der Figur zum Raum und ihre Beweglichkeit, bis schließlich ihre Fixierung in einer bestimmten weltlich-geistlichen Ordnung geschaffen wird, die die Reliefs am Konstantinsbogen zeigen und die in diesem Saal in den letzten Jahren schon oft gedeutet worden ist.

Das Reiterbild der Renaissance, das sich von dem niemals untergegangenen Mark Aurel des Kapitolplatzes in einer langen mittelalterlich-italienischen Tradition herleitet, erfährt seine Erfüllung im Colleoni (Abb. 18) des Verrocchio. Seine Vorläufer sind ruhig stehende Reiterbilder wie das des Can Grande in Verona oder die des trabenden heiligen Martinus am Dom von Lucca, des mit nahem Kampfziel bewegteren heiligen Georg an der Porta San Giorgio in Florenz und am nächsten stehend das Bild des Feldherrn Guidoriccio von Simone Martini im Rathaus von Siena. Aber die wirkliche Absicht des Zeitalters, die Darstellung der auf ein fernes Ziel

Digitized by Google

Abb. 18. Denkmal des Colleoni. Venedig.

Digitized by Google

vordrängenden Energie der erobernden Persönlichkeit ist erst im Colleoni gestaltet. Erlassen Sie mir die Widerlegung der selbstverständlichen Einwände, die der Parallelisierung dieses Bildes mit dem Zeus von Dodona widersprechen wollen. Der Zeus ist ein flächenhaftes Reliefgebilde und mit dem Colleoni müßte man besser eine Reiterstatue Alexanders des Großen vergleichen und würde auch dann alle Unterschiede des Renaissancewerkes, das die römischen Rosse der Fassade von San Marco zum Vorbild hat, gegenüber dem griechischen Werke herausarbeiten. Hier interessiert uns nur der gemeinsame Charakter, die Willenssphäre der Figur. Das ist im Colleoni die von den Grenzsetzungen des Mittelalters, den geographischen wie den religiös moralischen, befreite Welt. In sie ist die Figur virtuell hineingestellt, ähnlich wie der griechische Zeus. Der Nachdruck liegt für uns nicht auf dem profanen Charakter der Figur, dort des rein menschlich gebildeten griechischen Gottes, hier des Condottiere im Gegensatz zu dem hieratisch gebundenen orientalischen Idol oder der um das göttliche Zentrum wie bei Dante in fester Ordnung angeordneten mittelalterlichen Konstruktion des Universums, sondern auf der Tatsache des Ausdrucks eines neuen dimensionalen Weltbildes, das beide Figuren repräsentieren. Auch zum Colleoni gehört eine neue geographische Übersicht über die Erde und die Fixierung ferner Ziele, ein Zeitalter der Entdeckungen und die Organisation eines neuen Weltbildes. Und wieder wie in der Antike, wenn auch mit gänzlich neuen Mitteln, erfüllt sich nicht nur der irdische Plan mit einer bis dahin unbekannten Fülle leidenschaftlich bewegt agierender Figuren, sondern der darüber sich wölbende Himmel wird bei Michelangelo, Veronese und Tintoretto als ein körperlicher durchflutet von Gottvater oder Engeln oder blühenden Allegorien schöner Frauen.

Um das folgende Bild, Napoleon auf dem großen St. Bernhard von David (Abb. 19) richtig zu illustrieren, müßten wir einen Blick auf das Herrscherbild des 17. und 18. Jahrhunderts werfen, das diesem vorausgeht. Aber ich brauche Sie nur an die zahlreichen, jedem bekannten Darstellungen Ludwigs XIV. zu erinnern, um die nötige Folie zu gewinnen. Nie tritt der König allein auf, immer umgibt ihn ein Gefolge, sei es das begleitender Generale oder des Hofes, und wenn Menschen fehlen, die allegorische Figur, und wenn diese fehlt, die barocke Pracht der Herrschertracht, faltenreiche Draperien, rotsamtene goldfunkelnde Throne und die Herrscherinsignien, alles wesentlicher Teil der Komposition, oder für das isolierte Brustbild, wo all das nicht möglich ist, wenigstens ein reicher Rahmen mit Wappen

Digitized by Google

und Ornamentik. Im Unterschied zum Colleoni sitzen am Sockel des Denkmals des großen Kurfürsten von Schlüter in Berlin die allegorischen Gestalten gefangener Provinzen. Der Klassizismus stellt im Monument des

Abb. 19. David, Napoleon auf dem großen St. Bernhard. Versailles.

Kurfürsten Maximilian von Thorwaldsen in München die Reiterfigur auf einen schlichten Sockel ohne sie. So tritt uns eine neue Beziehung der heroischen Figur im Bilde Napoleons zum drittenmal entgegen. Der Barock hatte die in der Renaissance frei gewordene Figur in einer sehr raschen Entwicklung wieder in ein neues System einbezogen, die religiöse in die großartige architekturale Gesamtkomposition der Kirche der Gegenreforma-

Digitized by Google

tion und der neuen Mystik des 17. und 18. Jahrhunderts, die weltliche in den Hofprunk der neuen Staaten des Absolutismus. Im Bilde Davids ist Napoleon isoliert in die Alpenwelt hineingestellt; im Sturm Vorwärtsdrängen und mit der wegweisenden Hand Kampf mit dem Element; die Wirkung der Figur gesteigert durch die grandiose Alpenwelt, die überwunden wird. Der Siegeszug geht in die Ferne und bedeutet wieder eine neue Ordnung der Welt.

Fassen wir das gemeinsame dieser drei Bilder, Zeusbronze, Colleoni, Napoleon zusammen, so geht die klassische Kunst jedesmal von der isolierten einfachen menschlichen Figur aus. Diese selbst ist Schicksalsträger, nicht eine außer ihr liegende Symbolik, in die sie eingespannt ist. Sie agiert in die Weite einer jedesmal wissenschaftlich-geographisch, feldherrlich-politisch erweiterten, als Einheit neu sich aufbauenden Welt. Sie ist Sieger in ihr.

Abb. 20. Apoll von Veji. Terrakotta. Rom, Villa di papa Giulio.

Suchen wir, um ein zweites Gesetz des klassischen Stils zu gewinnen, wieder eine kontrastierende Äußerung ungriechischer Kunst auf. Der Apollo von Veji im Museum der Villa di papa Giulio (Abb. 20), den unser verdienter Kollege Giglioli in den Antiken Denkmälern unseres Institutes ausgezeichnet erläutert hat, ist das bedeutendste Werk etruskischer Tonplastik, das wir besitzen. Nach seinem entwickelten Faltenstil kann es nur in die Zeit nach 490 vor

Digitized by Google

Christus gehören, kaum früher als in das Jahrzehnt 470—460, ist also nur wenig älter als der vorher (Abb. 14) gezeigte Zeus von Dodona. Was unterscheidet den Apollo sofort von diesem, ja prinzipiell von jedem griechischen Vorbild? Nicht etwa bloß die innere Unbeweglichkeit bei aller Energie des Ausschreitens, der Mangel des Achsenspiels vom Oberkörper zu den Beinen, das die gleichzeitige griechische Kunst so sehr beschäftigte, auch nicht nur die äußerlich aufgesetzte Draperie und die unverstandene Muskelzeichnung der Beine, sondern vor allem eines, die Proportionen. Auf den hohen Beinen sitzt ein schmaler Oberkörper und auf diesem ein im Verhältnis zur Figur zu kleiner Kopf. Soviel auch der Etrusker von seinen griechischen Lehrern übernommen hat, ihr erstes Geheimnis haben sie ihm nicht verraten. Nie hat es die etruskische Kunst von ihnen gelernt. Ja, das ist das eigentliche Verräterische für die ganze klassische 'Randkunst', mit Unteritalien angefangen, daß sie, je mehr sie sich vom attischen Zentrum entfernt, desto mehr den Sinn für das Grundgesetz klassischer Form verliert, für die Proportion. Die einfachste attische Gefäßform folgt einem beinahe unergründlichen Gesetz der Proportion, das schon dem tarentinischen Griechen zu erfüllen schwer fällt. Je provinzieller der Stil, desto unreiner seine Musik. Wenn wir auch für die griechische Plastik das Geheimnis der Proportion noch nicht entschleiert haben, für

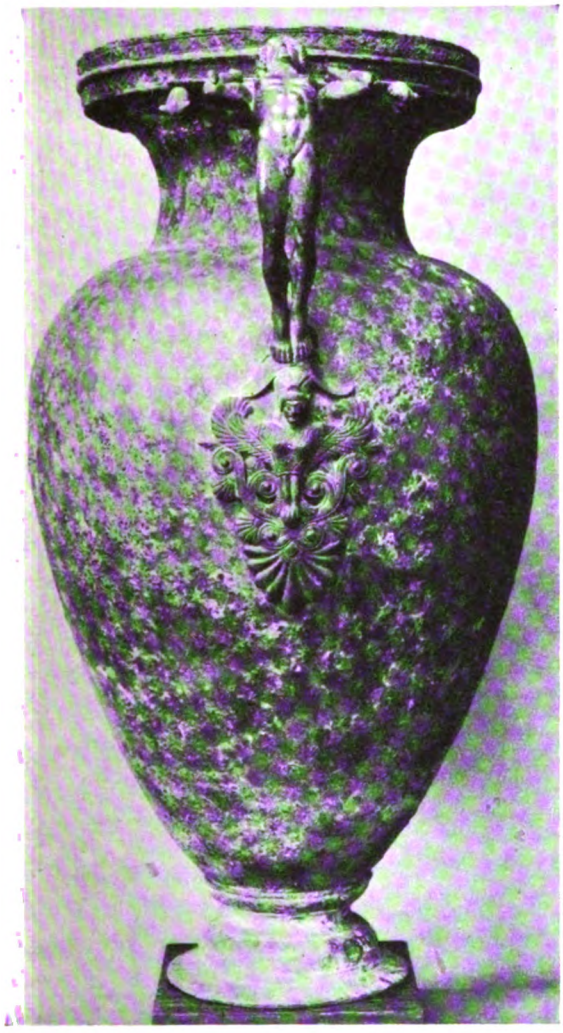


Abb. 21. Bronzeamphora. London, British Museum.

Digitized by Google

die dorische Architektur eben erst beginnen, es zu verstehen, so wissen wir doch von vornherein, daß für eine Kultur, für die die Musik eine grundsätzliche Rolle in der Erziehung spielte, das Gedicht seinen Inhalt einem äußerst komplizierten Strophenbau unterordnen mußte, und das Philosophenwort geprägt wurde, das Maß sei der Vater der Dinge, wir wissen von vornherein, daß diese klassische Kultur ganz von dem Gesetz der Proportion, einem instinktiven moralischen, einem rational erkennbaren und lehrbaren erfüllt war. Und eben dies war jeder unklassischen Kunst unerreichbar, unnachahmbar. Nicht als ob nicht auch die orientalische Kunst, erweisbar die ägyptische, ihr Proportionsgesetz ausgebildet hätte, eben jenes, das die Griechen übernahmen. Aber die formale Überlieferung gewinnt im Griechischen einen gänzlich neuen Sinn, weil sie auf einen neuen Inhalt angewendet wird. Haben wir im ersten Teil unserer Betrachtung Gott und Mensch in scheinbar schrankenloser Freiheit über eine neu entdeckte Welt herrschen sehen, so erfahren wir nun das Gesetz ihrer Bindung durch die Proportion. Die Kunst drückt das in klaren Formeln aus. Im Griechischen zuerst geht die Figur als Henkel oder Griff an Gefäßen (Abb. 21), als Glied an Thronen und Schemeln, als Träger von Becken und Basen, als Giebel, Metope und Akroter tektonisch-dekorative Bindungen ein, die der vorklassischen Kunst deshalb nicht möglich waren, weil ihre Gesetze der Figur alle die Drehungen, Wendungen und Verschlingungen, die dazu nötig waren, nicht erlaubten. Die proportionale Verwendung der Figur in einem tektonischen Ganzen setzt ihre moralische Freiheit voraus. Ihr größtes Beispiel ist die Karyatide.

Abb. 22. Korenhalle des Erechtheions. Athen, Akropolis.

Deshalb bedeuten die Karyatiden des Erechtheions (Abb. 22) weit mehr als nur die Einfügung eines im 5. Jahrhundert allmählich ausgebildeten Typus der Gewandfigur in eine Vorhalle. Sie sind, zugleich dienend und gebunden, zugleich heiter und frei, der Ausdruck des proportional freien und gebundenen klassischen Individuums. Hinter ihnen steht die Entwicklung

Digitized by Google

des Staats aus der Tyrannis zur bürgerlichen Freiheit, deren einzelne Etappen jedesmal eine neue Proportionalität der politisch-wirtschaftlichen Rechte des Einzelnen im Staatsganzen bedeuten. Und die griechische Ethik, die immer um den Grundbegriff der Hybris der Tyrannennatur kreist, entdeckt in der Entfaltung von Solon zu Aeschylus, zu Sokrates und Plato ihr System proportionaler moralischer Ordnung, dessen Ziel der gerechte Staat ist. Es waltet ja über Zeus selbst, dem Weltherrscher unseres Bildes, noch eine höhere unerforschbare metaphysische Macht, Nemesis, die wortwörtlich gerecht zuteilende Gottheit. Proportion ist der Sinn der Welt. Das ist klassische Lehre.

Diese hat auch die Renaissance rezipiert. Ihr Selbstbewußtsein gegenüber der Gotik in Leistung und Theorie beruht auf ihrem neuen Gefühl für das wirkliche Aussehen der Dinge, auf ihrem Interesse für 'Naturwahrheit', die sie von der Antike zu lernen glaubte. Mit den Mitteln der neugefundenen wissenschaftlichen Perspektive stellt sie in einem Verfahren, das man als Distanzkunst bezeichnet hat, das gegenseitige räumliche Verhältnis von Menschen und Dingen und Gebäuden neu dar. Das ist alles Neuordnung der Welt. Aber zugleich sucht sie nach der von ihr preisgegebenen „metaphysischen Auffassung des Mittelalters wieder die rein phänomenale der griechischen Klassik" (Panofsky), wie es die berühmten von Vitruv angeregten Worte des Giovanni Battista Alberti sagen: „Die Schönheit ist eine gewisse Übereinstimmung und ein Zusammenklang der Teile zu einem Ganzen gemäß einer bestimmten Zahl, Proportionalität und Ordnung, so wie es die Concinnitas, das heißt das absolute und oberste Naturgesetz fordert". Daher also die neue in ihren Teilen proportional bestimmte Fassade und alles das, was von jetzt ab Komposition heißt, vor allem die neue proportionale Rolle der Figur und ihrer Teile im Ganzen.

Aus dem antiken Ornament mit seiner Verbindung von Blattwerk und Figur, das in einer nie unterbrochenen Reihe sich in der Gotik weitergebildet hatte, und ebenso durch die Tradition tektonischer Gebilde aus der Antike heraus hatte auch die mittelalterliche Kunst die tektonische Verwendung der menschlichen und tierischen Figur übernommen, aber in einer von der Antike gänzlich verschiedenen Sinngebung. Die Renaissance aber, teils unter der Anregung wiedergefundener Antike, teils gemäß ihrem eigenen Lebensgesetz verwendet wieder an Gefäßen und Türgriffen, an Kandelabern und Möbeln die standfest und beweglich gewordene Figur genau in der Art, wie es die Antike getan hatte, ja in einem sie übertref-

Digitized by Google

Abb. 23. Brandenburger Tor. Berlin.

fenden übersprudelnden Reichtum der Erfindung. Ich habe nur an die Entwürfe zum Juliusgrabmal und an die sixtinische Decke Michelangelos zu erinnern, um den Beginn der neuen architektonischen Motivierung des Tragens und Lastens durch Karyatiden und Atlanten aufzuzeigen. Schließlich steht hinter all dem freilich zwiespältigen Gewoge und Getürme von Figur der Beginn der modernen Staats- und Gesellschaftstheorie in der Renaissance mit ihrem Streben nach Erkenntnis der Proportionalität des entfesselten modernen Individuums im Ganzen.

Der Klassizismus Winckelmanns und Goethes ist durch zeitliche Nähe, Zusammenhang der Kunst selbst und Tradition der Theorie mit der Renaissance viel enger verbunden als diese mit der Antike. Von Bellori übernimmt Raphael Mengs die klassizistische Kunstlehre, die Winckelmann propagiert. Aber neu ist im Klassizismus des 18. und des beginnenden 19. Jahrhunderts das moralische Pathos und die geschichtswissenschaftliche Fundamentierung. Beide hängen aufs engste zusammen und tragen sich gegenseitig. Bei Bellori ist die klassizistische Theorie eine reine Angelegenheit der zeitgenössischen Kunst und des sie begleitenden Literatentums, bei Winckelmann und Goethe aber eine Weltanschauung, die über die Kunst hinaus auf alle Gebiete des Denkens und Lebens übergreift, wenn sie auch in ihr kulminiert. Die Antike war für Bellori der gleiche Gesamtbegriff wie für die Renaissance, für Winckelmann aber scheidet sie sich in eine zum erstenmal geschichtlich begriffene griechische Welt und eine römische mit dem heroischen Charakter der Republik und dem Stigma der Deka-

Digitized by Google

denz der Kaiserzeit. Diese beiden Mächte, die beginnende objektive geschichtliche Betrachtung und ein neuer moralischer Naturbegriff, der sich mit der Philosophie der Zeit verbündet, verleihen der klassizistischen Bewegung ihre uns heute beinahe rätselhafte Kraft. In Niebuhrs Briefen aus Rom findet sich einmal die Bemerkung: „Canova ist hier der mächtigste Mann", und als unser Institut begründet wurde, gehörten die Fürsten Europas zu seinen Protektoren und der Kanzler Metternich war sein Präsident. Wie merkwürdig, ein Künstler die einflußreichste Persönlichkeit und die Teilnahme der Staatsmänner an einer wissenschaftlichen Anstalt, deren gelehrter Bezirk fern ist den Händeln der Welt.

Abb. 24. Teil vom Stuckrelief am Grabe des Oberpriesters Petosiris. Hermopolis.

Der Grund für diese Erscheinung ist die ungeheure Umbildung der Welt in dem Jahrhundert vom Ausgang Ludwigs XV. bis zum Sturz Metternichs im Zeitalter des Klassizismus, durch die moralische Vertiefung der Persönlichkeit, das neue geschichtliche Denken und eine neue idealistische Philosophie. Daher die Monumentalisierung des Porträts bei Houdon und Schadow, die heroische Stilisierung des geschichtlichen Ereignisses wie im Egmont und dem Erwachen des Epimenides Goethes, in der Coriolanouvertüre und in der Napoleon gewidmeten Eroica Beethovens, und Kants neues proportionales Sittengesetz. Und hinter der großen Baukunst des Klassizismus, in der nach der malerischen Auflösung des Rokoko der Baukörper selbst wieder als blockhafte abgeschlossene Persönlichkeit erscheint, und wagrecht und senkrecht, Gesimse und Decke, tragende und lastende Kräfte klar kontrastiert werden (Abb. 23), offenbart sich der konservativ staatsbauende Wille des Zeitalters, den Hegel im philosophischen System formuliert.

Versuchen wir durch ein letztes der Folie der ägyptischen Kunst abgewonnenes Beispiel noch einmal die Jahrhunderte zu verbinden. Das vor einigen Jahren entdeckte und von Lefebvre ausgezeichnet veröffentlichte Grabmal des Oberpriesters Petosiris von Hermopolis, das etwa um 300 vor Christus entstand, hat deshalb Aufsehen gemacht, weil auf seinen Reliefs

Digitized by Google

wie in keinem anderen bisher bekannten Falle inmitten rein ägyptischer Umgebung des Inhalts und des Stils der Darstellung eine Komposition erscheint, die nur ein Grieche gearbeitet haben kann. Es ist die Gruppe einer auf einen Pfeiler gestützten jungen Frau und offenbar ihres Gatten, die dem Opfer eines Stieres vor der Grabkapelle des Petosiris beiwohnt (Abb. 24). Warum ist sie griechisch und was unterscheidet sie ihrem ganzen Wesen nach vom Ägyptischen? Griechisch ist das bewegt-gebrochene Standmotiv der weiblichen Figur mit seiner Entlastung und seinem Stützpunkt außerhalb des Körpers, griechisch ist der Fluß der Bewegung der Figur und der anmutige Ausdruck ihres von vorn gesehenen geneigten Gesichts, griechisch ist das körperliche Sichanschmiegen der zweiten Figur, das Zusammenwachsen der Gruppe und die seelische Verbundenheit des Paares, das sie ausdrückt. Nie hat die ägyptische Kunst, abgesehen von der kurzen und in ihrer plastischen Grundhaltung ganz anders bestimmten Episode Amenophis' IV., dergleichen angestrebt und versucht. Beweglichkeit der Körper und ihr Aneinanderschmiegen waren ihrem plastischen Geiste ebenso fremd wie der Ausdruck von Zärtlichkeit zweier vertrauter Menschen in der Öffentlichkeit ihrem zeremoniell-feierlichen Paradestil. Nur ein griechischer Bildhauer konnte dergleichen erfinden und auch er in dieser Freiheit nur nach der Entbindung des subjektiven Gefühlslebens durch die Kunst des Praxiteles.

Ist es nicht überraschend dieser griechischen Gruppe im deutschen Klassizismus in dem berühmten Schwesternbild der Kronprinzessin Luise und der Prinzessin Friederike von Gottfried Schadow (Abb. 25) wieder zu begegnen? Sagen wir gleich, um dem Erstaunen vorzugreifen, daß griechische Terrakottagruppen die Vermittlung zwischen den durch zwei Jahrtausende getrennten Werken bilden. Nicht die künstlerische Entlehnung ist geschichtlich bedeutsam, sondern ihre Vorbedingung. Niemals hätten Barock und Rokoko es wagen mögen Prinzessinnen in dieser rein menschlichen Natürlichkeit zu zeigen, sie vom Zwang der repräsentativen Etikette zu erlösen und ihr Bild rein auf den Ausdruck schwesternhafter Zärtlichkeit und symphonischen Glücks jugendlicher Schönheit zu stellen. Das ist die Empfindsamkeit des klassizistischen Zeitalters, seine menschliche Weichheit und Liebenswürdigkeit neben der heroischen Strenge, die wir im Brandenburger Tor kennengelernt haben. Wir kennen alle seine Voraussetzungen, Rousseau und Shaftesbury, Goethes Werther und das englische Porträt.

Digitized by Google

Aber mit diesen längst bekannten Beziehungen ist unser Problem noch nicht erschöpft. Versuchen wir es tiefer zu fassen.

Abb. 25. Schadow, Marmorgruppe der Kronprinzessin Luise und der Prinzessin Friederike. Berlin, Schloßmuseum.

Von der gleichen Zartheit wie die Gruppe Schadows sind die Reliefs der Renaissance erfüllt, wenn sie das Verhältnis von Gottes-Mutter und Kind darstellen (Abb. 26). Da ist die Gotik mit einer wunderbaren Reihe

Digitized by Google

von Versuchen vorausgegangen. Aber das Zusammenschmiegen von Mutter und Kind, das mütterliche Verschmelzen in eines und jene Entrücktheit der Gruppe aus der Unreinheit der Welt in eine Engelssphäre der Un-

Abb. 26. Glasiertes Tonrelief des A. della Robbia. Florenz, Bargello.

schuld, die vorher nur Fra Angelico erträumt hat, ist der Renaissance erst möglich gewesen, als das Individuum die Freiheit gewonnen, in der jede Linie und gleichsam jedes Fingerglied ausdrücken kann, was die Seele bewegt. Bei Robbia ist die Figur zurückversetzt in den tragiklosen Zustand

Digitized by Google

einer Natur ohne Erbsünde, und deshalb gewinnt sie diese unbeschreibliche Harmonie nur in Schöpfungen, deren inhaltliches Motiv ihrer Absicht entgegenkam.

Abb. 27. Die drei Grazien. Siena, Dom. Biblioteca Piccolomini.

Deshalb ist auch eine bestimmte antike Erfindung so bedeutsam für die Renaissance geworden, die Gruppe der drei Grazien, deren eine heute in der Dom-Bibliothek Pius' II. Aeneas Silvio Piccolomini in Siena steht (Abb. 27). Von der Bezeichnung Grazien mit seiner koketten Färbung 'graziös' müssen wir uns sofort entfernen um ihren Sinn zu finden. Die

Digitized by Google

Horen sind ein Mädchenverein von Wachstumsgeistern, die die Natur erfüllen, Hain, Quelle und Busch, Wiesen und Blumen. Im Verhältnis zur spendenden Natur kann die religiöse Phantasie den Nachdruck auf ihre Mütterlichkeit legen wie bei der Vorstellung der 'Mutter Erde' oder auf die Beziehung der Gottheit zu einer bestimmten reifen Frucht wie des Dionysos zur Traube, der eleusinischen Gottheiten zum Getreide. Oder sie betont das aktiv männliche Wesen der Schöpfung wie bei den großen Flußgöttern oder die wilde Einsamkeit wie im Pan. Jeder derartig bestimmte Beruf fehlt den Horen. Am nächsten stehen sie bei Pan, der zarte mädchenhaft scheue Chor, dem der wilde halbtierische Gott aufspielt. Sie sind die eigentlichen Situationsgöttinnen der poetischen Atmosphäre, die Sommernachtstraumelfen, Charitinnen, weil sie selbst von Charis erfüllt, Charis, unübersetzbar, verleihen. Die schwesterliche Verbundenheit also, die tänzerische Leichtigkeit ihrer schlanken Körper und ihre sich verschenkende Anmut gestaltet die hellenistische Gruppe. Ihre vollkommene Komposition lernte die Renaissance außer in der Gruppe von Siena durch Sarkophage und geschnittene Steine kennen und hat sich immer wieder mit ihr abgegeben.

Selbständiger freilich nirgends als in der Primavera des Botticelli (Abb. 28). Lassen wir den spätgotisch manirierten Charakter der Umbildung, der sich Jedem sofort als Eindruck aufdrängt, das preziös geschwungene und eckig affektierte der gleichwohl wunderbaren Schöpfung unbeachtet, sehen wir nur auf das Gemeinsame und schließen gleich eine klassizistische Lösung an, das Relief Thorwaldsens (Abb. 29), um nach dem Grund der Nachwirkung gerade dieser Komposition in der Renaissance und im Klassizismus zu fragen. Die antike Komposition mit ihrer Vermählung der drei Mädchenkörper, von deren jeder in seinem Umriß klar bleibt, mit ihrem springbrunnenähnlichen Aufsteigen und wieder Zurückströmen in den geneigten Köpfen, das Selbstgenügen der in Liebe verbundenen individualitätslosen Schwestern und ihr sich in Güte Verschenken, das Alles ist so vollkommen, daß keine Weiterbildung möglich war. Es gibt bei den Nachahmern nur ein Umbilden und Variieren, das niemals wieder die Ausgewogenheit des Vorbildes erreicht. Aber sein Sinn wird festgehalten, und dieser ist die blumenhafte Annäherung der menschlichen Figur an die beschenkende Unschuld des Naturgewächses. Der griechischen Kunst liegt diese Absicht seit Beginn ihres klassischen Stils im Blute, und wir hätten es leicht die Genesis der Vorstellungen, die zuletzt zur Komposition der

Digitized by Google

Graziengruppen führen, aufzuzeigen. Aber das Bekenntnis, das die Renaissance durch ihre Übernahme gerade dieser Gruppe ablegt, läßt uns tief

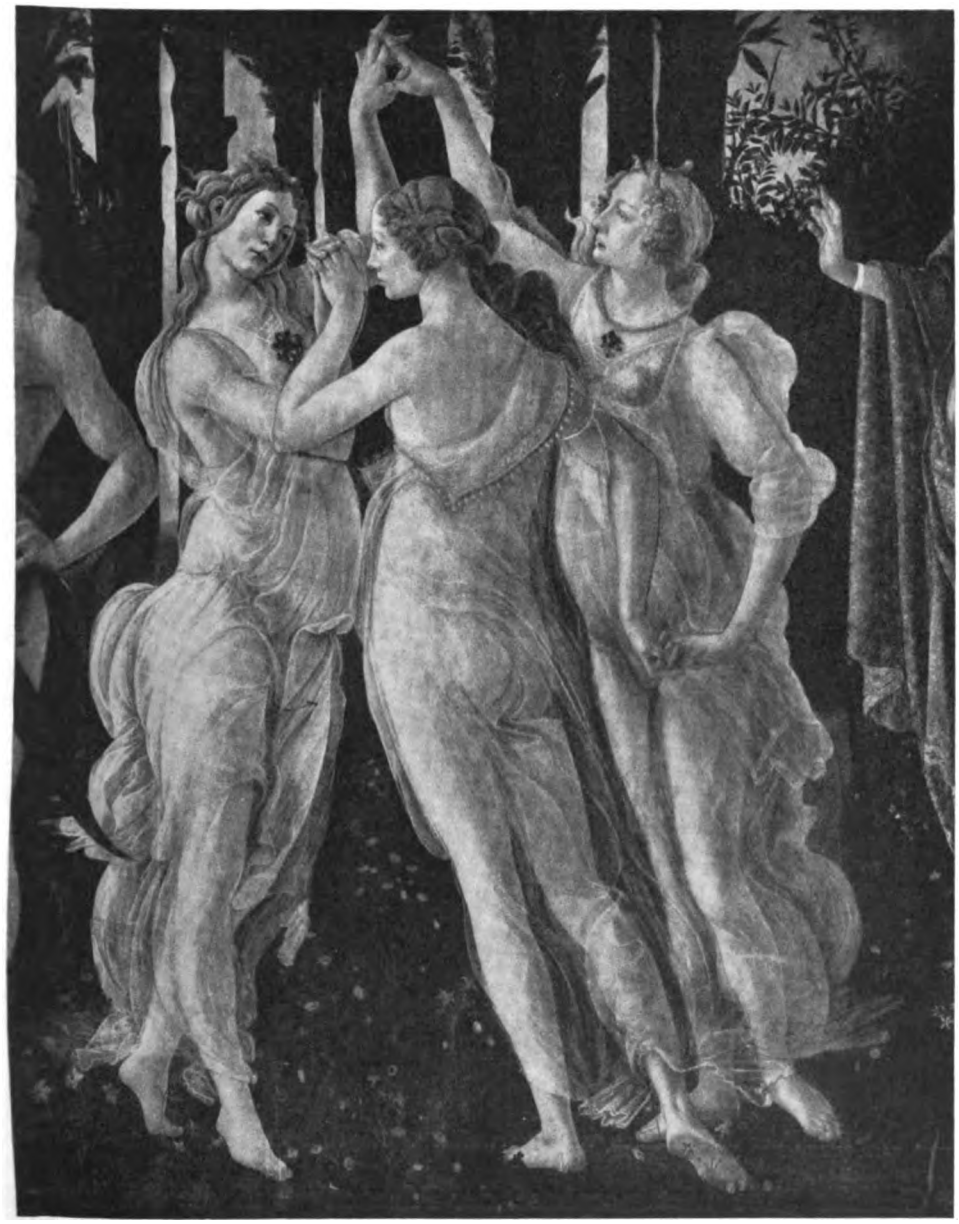


Abb. 28. Die drei Grazien aus der „Primavera" des Botticelli. Florenz, Uffizien.

in ihr Wesen schauen. Denn nun fällt uns sofort die Flora von Tizian ein, alle die schönen venezianischen Frauen bei ihm, Palma Vecchio und Vero-

Digitized by Google

nese, wir gewahren das der Antike verwandte Bildungsgesetz dieser Figuren, ihren organischen Zusammenhang mit der Natur in den Landschaften des Giorgione und die Schilderung rosenhafter Existenz in den Venusbildern. Der literarische Text aber zu den drei Grazien von Thorwaldsen ist Goe-

Abb. 29. Relief der drei Grazien von Thorwaldsen. Kopenhagen, Thorwaldsen-Museum.

thes Gedicht „Die Metamorphose der Pflanzen" und die zu ihnen gehörige Musik Beethovens Mondscheinsonate und die sechste Symphonie.

Die freie Persönlichkeit, ihr heroisch gebundenes Schicksal und ihre organische Verbundenheit im Weltganzen, diese Grundbegriffe des Klassischen haben wir nicht gefunden, wir haben in dieser Betrachtung nur

Digitized by Google

versucht, sie aus der Kunst neu zu deuten. Jedes Zeitalter, das sich nicht willenlos seiner geschichtlichen Lage ergibt, sucht in seinem Verhältnis zur Geschichte sich selber. Die Klassizität der Renaissance war durch das Mittelalter tief von der griechischen geschieden, und wie Rodin den Gotiker in Michelangelo entdeckte, so hat Julius von Schlosser kürzlich Brunnelesco als den Vollender gotischer Tradition gefeiert. Auch Winckelmann selber war viel mehr, als ihm bewußt war, der Sohn des Zeitalters, von dem er sich so leidenschaftlich loszulösen suchte. Auch so ist auch unser Jahrhundert kein griechisches, kein Tizianisches und kein Winckelmannisches, wird es nie sein können und sein wollen, ebensowenig wie es je wieder mittelalterlich sein kann oder sich unter den Schutz der orientalischen Götter wird stellen können, deren Weisheit ihm so angelegentlich anempfohlen wird. Sondern es wird männlich seinen eigenen klassischen Stil suchen, den keiner von uns voraussehen, keiner von uns beschwören kann.

In der Polyphonie der modernen Kultur klingen im Herzen jedes einzelnen von uns die Stimmen aller der großen Zeitalter nach, denen wir geschichtlich angehören. Wir haben unseren Anteil ebenso am perikleischen Zeitalter wie an der christlichen Kirche und gehören ebenso zum Jahrhundert der Renaissance wie zu dem Winckelmanns. Und der erste Schritt zum Klassischen ist in unserem Jahrhundert schon getan. Denn die Zielsetzung des aktiven Individuums in die neue geographische Ferne einer mit den Mitteln der wissenschaftlichen Logik erkannten, durch neue Verkehrsmittel neu zugänglichen, in einer neuen politischen Organisation neu zu einigenden Welt ist für uns genau so gegeben wie für den Zeus von Dodona, den Colleoni und Napoleon. Ja, nie hat es ein Jahrhundert von gleicher Energie des Adlerflugs der Phantasie in das Reich der Luft, in die Tiefen des Meeres und in das Innerste der physikalischen Atomwelt gegeben, wie das unsere. Der zweite Schritt aber, die Entdeckung des neuen proportionalen Gesetzes, durch das Dinge und Menschen wieder in ihrem gegenseitigen Verhältnis geordnet werden, ist noch nicht getan, und so ist eine chaotische Kunst nur der Reflex eines chaotischen Lebens. Und so versagt uns auch die Natur das Glück der Einheit mit ihr und die ornamentlose Architektur des Jahrhunderts ist nur das Geständnis des Unvermögens uns selber in das göttliche Geheimnis der Welt demütig einzuordnen, im göttlichen Geheimnis als Teil der Schöpfung so uns zu begreifen, daß das Leben wieder so festlich wird wie im klassischen Stil

Digitized by Google

der Parthenonzeit, der Fresken Raffaels und dem Schlußchor der neunten Symphonie.

Die Wissenschaft, unsere Wissenschaft dieses Jahrhunderts ist weit von Winckelmann entfernt, kaum eines seiner Worte können wir heute noch wörtlich wiederholen, am wenigsten das von der Nachahmung griechischer Werke. Aber sein Geist muß auch der unseres Jahrhunderts sein, die Leidenschaft seines Erkenntnisdranges des klassischen Stils, seine moralische Absicht der Einheit von Erkenntnis und Tun und die Frömmigkeit der geschichtlichen Betrachtung, die staunend nach dem Wort im Wilhelm Meister immer wieder das eine erlebt: „Das Himmlische, Ewige wird in den Körper irdischer Absichten eingesenkt und zu vergänglichen Schicksalen mit fortgerissen."

Digitized by Google

ET IN ARCADIA EGO

EIN BEITRAG ZUR INTERPRETATION ANTIKER VORSTELLUNGEN IN DER KUNST DES 17. JAHRHUNDERTS

VON

WERNER WEISBACH

Der viel zitierte Satz Et in Arcadia ego, der eine so eigentümliche und nachhaltende Anziehungskraft auf Geist und Phantasie der Menschen ausgeübt hat, ist in Bezug auf seinen Ursprung in ein tiefes Dunkel gehüllt. Uns Deutschen ist er vertraut durch die Anwendung, die er teils in der lateinischen Urform, teils in einer Übertragung seit der Zeit unserer klassischen Literatur häufig bei Schriftstellern und Dichtern in verschiedenem Sinne gefunden hat. Allgemein verbreitet wurde besonders die deutsche Umformung in dem sprichwörtlich gewordenen Anfang von Schillers Gedicht „Resignation“:

Auch ich war in Arkadien geboren,
Auch mir hat die Natur
An meiner Wiege Freude zugeschworen;
Auch ich war in Arkadien geboren,
Doch Tränen gab der kurze Lenz mir nur.

Dem nur kurz genossenen Glück einer arkadischen Welt stellt der Dichter den verzweifelten Zustand, in den er durch Leben und Wirklichkeit bald versetzt wurde, gegenüber. Eine wörtliche Übersetzung jenes Satzes wählte Goethe als Motto für die erste Veröffentlichung seiner Italienischen Reise: „Auch ich in Arcadien“, wo er durch den Sinn ohne jede elegische und weltschmerzliche Nebenbedeutung nur das Glücksgefühl ausdrücken will, das ihm das Land seiner Wünsche und seiner Sehnsucht bescherte. Nietzsche gab die Überschrift „Et in Arcadia ego“ mit einer ganz anderen Bezugnahme einem Aphorismus in „Menschliches — Allzumenschliches“ (Der Wanderer und sein Schatten No. 295). Er zeichnet das Bild einer Berglandschaft mit Herden und Bergamasker Hirten, deren Anblick ihn in Entzücken versetzt und Empfindungen eigener Art in ihm wachgerufen hat: „Alles groß, still und hell. Die gesamte Schönheit

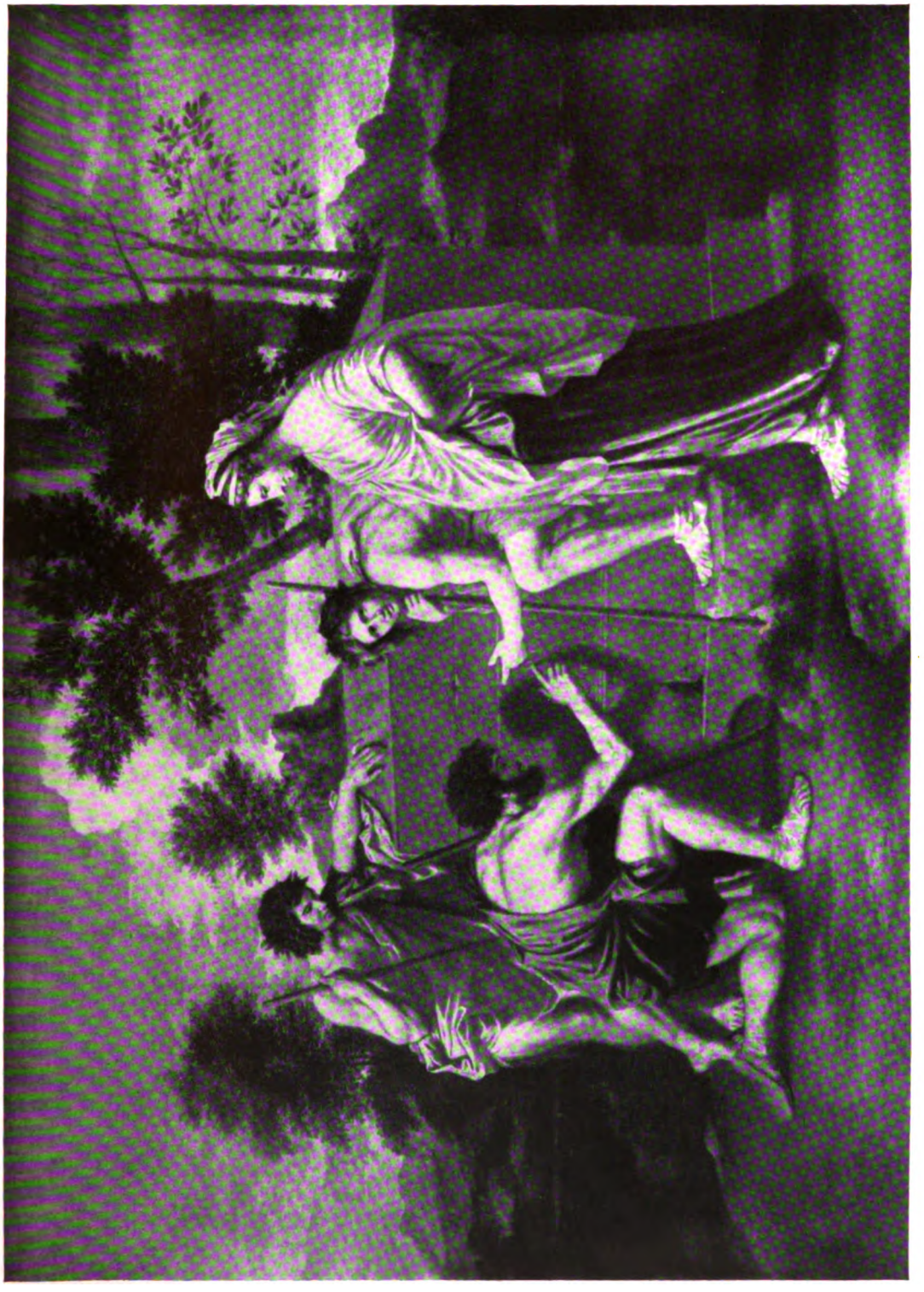
Digitized by Google

wirkte zum Schaudern und zur stummen Anbetung des Augenblicks ihrer Offenbarung; unwillkürlich, wie als ob es nichts Natürlicheres gäbe, stellte man sich in diese reine scharfe Lichtwelt (die gar nichts Sehnendes Unzufriedenes Erwartendes Vor- und Zurückblickendes hatte) griechische Heroen hinein; man mußte wie Poussin und sein Schüler empfinden: heroisch zugleich und idyllisch." — Hier wird der Name genannt, auf den als Quelle alle Anwendungen des Satzes in der deutschen Literatur zurückgehen: Nicolas Poussin. Für Nietzsche ist der Satz abgesehen von seinem Ich-Erlebnis ein sinnbildlicher Ausdruck für die Kunst Poussins und seines Schülers (womit Claude Lorrain gemeint ist), die als eine bildliche Parallele zu dem was jene Natur für ihn bedeutet, vor ihm aufsteigt.

Ein heute im Louvre befindliches Gemälde Poussins, auf dem sich die Worte „Et in Arcadia ego" befinden, gab den Anstoß zu ihrer weiteren Verbreitung (Taf. 13). Hirten entdecken in einer Landschaft einen verwitterten antiken Sarkophag, der als Inschrift die Worte trägt und wehmütige Gefühle bei der Betrachtung in ihnen hervorruft. Der eine kniet vor dem Denkmal, verfolgt mit der Hand die Worte der Inschrift und sucht sie zu entziffern; ein Jüngling, auf seinen Hirtenstab gestützt, weist eine junge Frau darauf hin; ein anderer Jüngling steht an den Stein gelehnt und verfolgt mit stummer Ergriffenheit die Deutung des sich enträtselnden Sinnes. Eine schwermutvolle Stimmung nimmt sie gefangen angesichts des Denkmals des Todes. Im Stich reproduziert und so für weitere Kreise bekannt gemacht erlangte das Bild eine große Popularität. Wie sehr es als eigentümlich für Wesen und Kunst Poussins angesehen wurde, zeigt sich darin, daß Chateaubriand eine in Marmor übertragene Kopie davon auf das Grabmal meißeln ließ, das er ihm in der römischen Kirche San Lorenzo in Lucina stiftete. Poussin hat noch ein zweites Mal den Gegenstand in einer anderen Variation auf einem dem Herzog von Devonshire gehörenden Gemälde behandelt, wo zwei Hirten und eine Frau die an einem Sarkophag angebrachte Inschrift entziffern, während ein antiker Flußgott am Boden lagert (Abb. 1). Ist hier mehr Bewegung, mehr die Überraschung beim Finden und Lesen der Worte gegeben, so liegt bei der anderen Darstellung der Nachdruck auf der ruhig-elegischen Stimmung, und sie hat sich als repräsentative Gestaltung des Vorgangs der Phantasie der Nachwelt eingeprägt.

Woher das Wort Et in Arcadia ego stammt, und wie sein erstes Auftauchen im 17. Jahrhundert sich erklärt, ist bisher nicht ermittelt worden.

Digitized by Google



POUSSIN. ARKADISCHE HIRTEN. LOUVRE

Digitized by Google

Digitized by Google

Kenner der antiken Literatur behaupten, daß es in dieser Fassung nicht klassischen Ursprungs ist. Einer der in der neulateinischen Literatur am besten bewanderten Gelehrten ließ mich wissen, daß er seine Ausprägung und sein Vorkommen in diesem Bereich für unwahrscheinlich halte. Ist man somit über die Herkunft des Wortlautes im Ungewissen, so hat kürz-

Abb. 1. Poussin, Arkadische Hirten. London, Herzog von Devonshire.

lich ein belgischer Philologe (Jean Hubeaux) versucht, wenigstens eine antike Quelle namhaft zu machen, der Poussin Thema und Sinn seines Bildes verdanken soll. Er verweist auf die zehnte Ekloge Virgils, die dieser seinem verstorbenen Freunde, dem Dichter Gallus, widmete, in der er dessen unglückliche Liebe besingt und ihn in seinen Liebesklagen einen Flug in die arkadische Welt unternehmen läßt:

„Tamen cantabitis, Arcades", inquit,
„montibus haec vestris, soli cantare periti
Arcades. O mihi tum quam molliter ossa quiescant,
vestra meos olim si fistula dicat amores."

Digitized by Google

Als bestimmend für seine Annahme bezeichnet der Verfechter jener These, daß hier der Gedanke der arkadischen Hirten in charakteristischer Weise herausgestellt und mit dem Todesgedanken verknüpft sei. Ein Dichter hätte gewünscht in Arkadien zu leben; er würde sterben, ohne seinen Traum verwirklicht zu sehen; aber wenigstens sollten die Arkadier, die einzigen, die unter allen Dichtern gute Sänger wären, das Andenken an den welchen sie einst gekannt, bewahren; und wenn seine Gebeine im Grabe einmal vernehmen würden, daß die Arkadier auf ihren Flöten seiner und seiner Liebe gedächten, so würden sie einer süßen Ruhe genießen.

Was das alles mit Poussins Gegenstand zu tun haben soll, vermag ich nicht einzusehen. Wenn wir auch wissen, daß dieser ein eifriger Leser antiker Schriftsteller war, so kann man sich doch nicht denken, was ihn zu seiner Gestaltung an jener Virgil-Stelle inspiriert haben soll, bei der mir der Dichter einen besonderen Nachdruck auf die Musik, auf die Musikalität der Arkadier gelegt zu haben scheint. Für die Vorstellung einer arkadischen Traumlandschaft und arkadischer Hirten brauchte er wirklich nicht zum Virgil zu greifen, sie hatte sich seit dem Humanismus des 15. Jahrhunderts in moderner Fassung der ganzen gebildeten Welt bemächtigt. Nachdem Sannazaro seine aus Prosa- und Versstücken gemischte „Arcadia" herausgesandt hatte, die einen solchen Anklang fand, daß sie im 16. Jahrhundert 59 Auflagen erlebte, gehörte die durch antike Quellen, namentlich Theokrit und Virgil, angeregte und aus ihnen gespeiste Hirtendichtung zum eisernen Bestand der Literatur aller Länder. Auch in der Malerei war die bukolische Darstellung längst eingeführt und besonders in Venedig in dem Giorgione-Kreise mit einem sentimentalen und elegischen Stimmungsakzent durchgebildet worden. Aber auch die Verknüpfung des arkadischen Gedankens mit dem Todesgedanken fand Poussin in moderner Formung vor.

Schon in Büchners „Geflügelte Worte" ist in dem Kommentar zu Schillers „Resignation" auf ein italienisches Bild hingewiesen: zwei Hirten, die auf einer Wanderung durch die Landschaft einen Totenschädel erblicken, der auf einer Mauer steht, in welche die Worte „Et in Arcadia ego" eingegraben sind (Abb. 2). Der widerliche Anblick des Schädels wird durch eine Maus, die das Gebiß benagt, eine Fliege, die sich auf die Stirn gesetzt hat, und einen herankriechenden Wurm noch erhöht. Das aus dem Palazzo Sciarra in die römische Galleria nazionale im Palazzo Corsini gelangte Gemälde, das früher Bartolommeo Schedone zugeschrieben wurde,

Digitized by Google

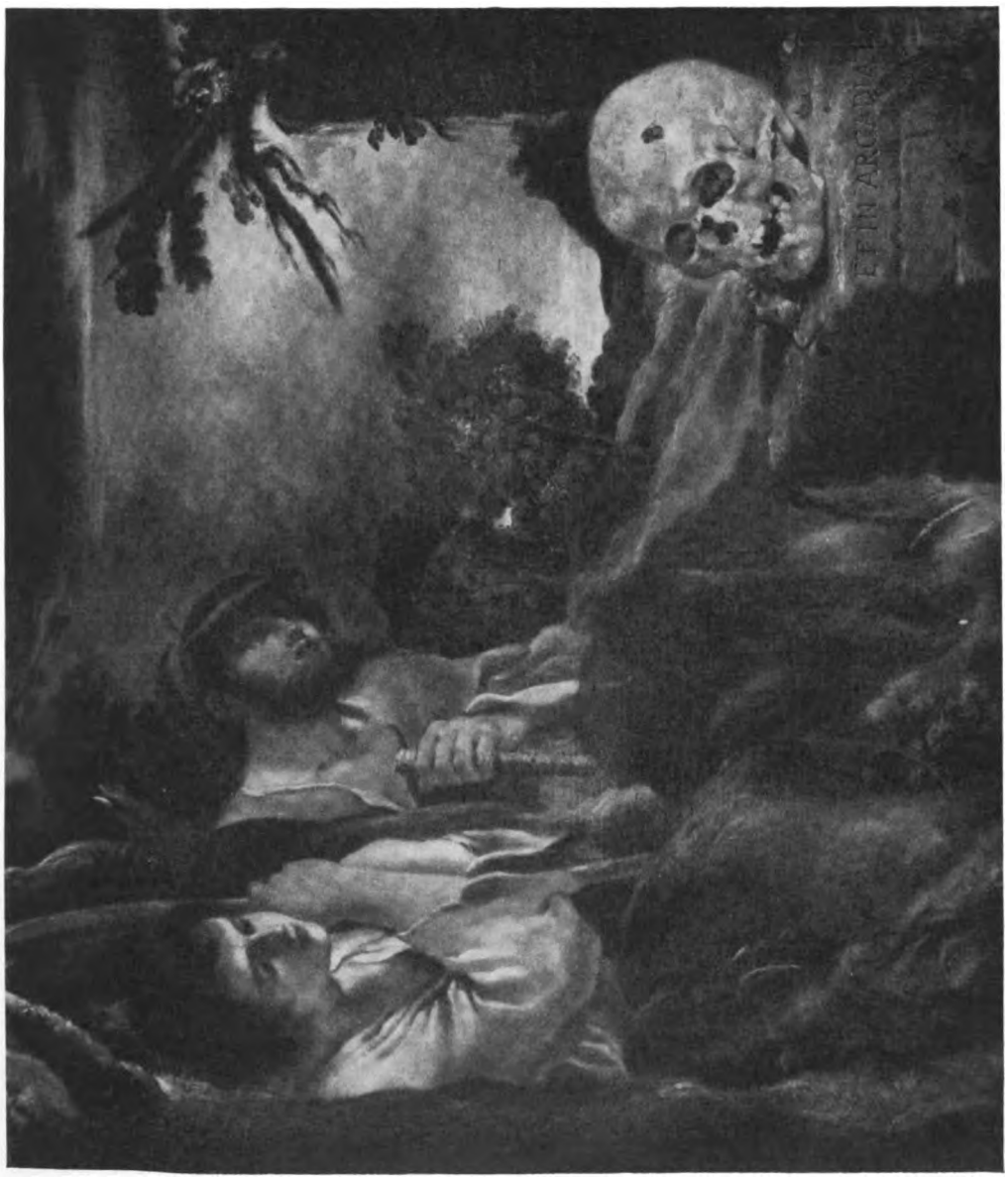


Abb. 2. Guercino, Et in Arcadia ego. Rom, Galleria nazionale.

Digitized by Google

gilt heute als ein Werk des jungen Guercino und ist demnach in einer Poussins Darstellung nicht lange vorhergehenden Zeit entstanden. Es ist eine Vergänglichkeitsallegorie, die Antikes und Christliches vermischt und durch die Einführung des Schädels, des christlichen Todessymbols, ihren Sinn deutlich zur Schau trägt. Die Anwendung des Satzes Et in Arcadia ego bei zwei verschiedenen Künstlern läßt darauf schließen, daß er damals gangbare Münze gewesen sein muß.

Auch Poussins Bild ist eine Vergänglichkeitsallegorie, wie schon von Félibien, dem vertrauten Schilderer seines Lebens und seiner Kunst, bemerkt wurde. Sie bringt zum Ausdruck, daß auch der glücklichste Zustand durch den Tod ein Ende findet, was den arkadischen Hirten zu Gemüte geführt wird bei der Entdeckung der Grabschrift, die besagt, daß der hier Ruhende einst dasselbe Glück wie sie genoß. Der Richtung der Poussinschen Phantasie entspricht es, daß er eine der damals so häufig dargestellten Vergänglichkeitsallegorien oder Vanitates, wo man sonst Gerippe oder Totenschädel zu sehen gewohnt war, in antikisierender Aufmachung mit einem elegischen Stimmungsklang und ohne alle makabren Attribute verbildlichte. Es ist dieselbe Gesinnung, die später Lessing bewog, in seiner Abhandlung „Wie die Alten den Tod gebildet" sich gegen das Gerippe als häßliches und abstoßendes Todessymbol zu wenden und für das antike schönheiterfüllte des Genius mit der gesenkten Fackel einzutreten. Poussin wollte diesem Gemälde eine möglichst 'antikische' Fassung geben und legte alles hinein um es den Zeitgenossen so erscheinen zu lassen. Dazu wirkt auch die ganz reliefmäßige Anlage mit, die sich, als man die Darstellung zum Schmuck seines Grabmales bestimmte, zwanglos auf den Stein übertragen ließ. Galt Poussin die Antike, so wie er sich ein verklärtes Bild davon machte, — und es war eine im wesentlichen hellenistisch gefärbte Antike — als ein höchstes Ideal von Schönheit und Glück, so erschien ihm als ein Symbol des antiken Glückszustandes das Hirtenland Arkadien, wo in einem naturhaften Dasein Schönheit und Frieden zu Hause sind. Etwas Arkadisches in diesem Verstande, auf dem ästhetischen Gebiet als reinste Schönheit ausgedeutet, hat Poussin in seinen bukolischen Szenen zur Anschauung zu bringen gesucht. Der arkadische Poussin, Poussin und Et in Arcadia ego — das wurde eine sich fest einprägende Ideenverbindung, die noch Nietzsche als humanistisches Erbgut ganz geläufig war. Was der Maler zur Belebung seiner Phantasmagorien an Naturgewachsenem und an Realitäten als Vorbild brauchte, das fand er in der römischen Stadt und

Digitized by Google

Umgebung, ihrer Landschaft und ihren Monumenten. Rom war die Stelle, wo er sich restlos glücklich fühlte, das er mit dem liebenden Auge des Fremden betrachtete, der es zu seiner Wahlheimat gemacht hat, — es war sein Arkadien, dessen Erscheinungsformen er bei der Verkörperung seiner Visionen dem idealen Arkadien unterschob. Abhold jeder Dissonanz hat er bei seiner arkadischen Vergänglichkeitsallegorie den gewohnten grellen Kontrast zwischen dem Jetzt und Einst vermieden und sich auf die Ausmalung einer durch das Mahnzeichen — und ein Denkmal als ästhetisches Mahnzeichen! — hervorgerufenen sentimentalen und elegischen Stimmung beschränkt, deren Gefühlscharakter auch schon in der antiken Bukolik vorempfunden war.

Als Poussin seine Laufbahn begann, war von Italien ausgehend die antikisierende Bukolik und Idyllik, durch literarische und künstlerische Formen verbreitet, allgemeines Bildungsgut, ja teilweise eine Modesache geworden. Die beiden gegen Ende des 16. Jahrhunderts entstandenen pastoralen Dramen, Tassos „Aminta" und Guarinis „Pastor fido" wurden nicht nur bei ihrem Erscheinen mit Begeisterung empfangen, sondern beherrschten auch noch das folgende Jahrhundert und wurden zahlreich nachgeahmt. Ihr Einfluß und der verwandter Dichtungen wirkte sich auch in der bildenden Kunst aus, die ihnen teils stoffliche Vorwürfe, teils Stimmungsmomente entnahm. In Frankreich schildert der tonangebende Roman vom Anfang des 17. Jahrhunderts „L'Astrée" von Honoré d'Urfé unter Nachahmung der Italiener gesellschaftliches Leben der Zeit in der Verkleidung von Schäferspiel und Idylle. Auf den Flügeln von Dichtung und Kunst sich in eine arkadische Welt zu versetzen, war für Menschen des 17. Jahrhunderts ein beglückendes, aus dem Drang und der Misere der Wirklichkeit und des Tages erhebendes Phantasieerlebnis. Mochte diese Welt in ihren Modernisierungen und spielerischen Verkleinlichungen wenig genug mit dem was wir unter Antike verstehen, zu tun haben, für jene Menschen hatte sie einen antikischen Beigeschmack, und sei es nur durch die Namen der Personen, die sie bevölkerten: die Daphnis, Chloë, Sylvia. Arkadien sollte die Sehnsuchtsbedürfnisse nach einem poetisch verklärten Traumland befriedigen, wobei man sich das antike Ur- und Musterbeispiel, wenn auch noch so unbestimmt und verschwommen, immer wieder ins Gedächtnis rief.

Dieser Vorgang war insofern von geistesgeschichtlicher Tragweite, als man bei Aufgabe des ritterlich-höfischen und orientalisch-islamischen

Digitized by Google

Vorstellungskreises, der die Phantasie des Mittelalters neben dem kirchlichen beherrschte, sich ein neues aus der Antike geschöpftes Wunschbild schuf und an dessen Stelle setzte. Der Loslösungs- und Übergangsprozeß war ein langwieriger und erstreckte sich durch die ganze Renaissance und bis in das 17. Jahrhundert hinein. An der einen Stelle geschah er radikaler als an einer anderen; mannigfache Mischungserscheinungen der beiden Sphären begleiten die Entwicklung. Derselbe Tasso, der sich im „Aminta" in arkadischer Bukolik ergeht, hat mit seinem Epos „Das befreite Jerusalem" noch einmal die christlich-ritterliche und die islamisch-orientalische Abenteuer-, Spuk- und Zauberwelt durch eine klassische Form legitimiert und sie dem modernen Publikum teils durch eine mit dessen Fühlen und Geschmack in Einklang stehende Erotik, teils durch ihm vertraute religiöse, aus gegenreformatorischen Quellen geschöpfte Stimmungsakzente nahegebracht. Wie andererseits ein völliger Bruch mit dem mittelalterlich-ritterlichen Ideal vollzogen wurde durch eine verächtliche Abwendung von ihm und ein ausschließliches Geltenlassen der Antike, sehen wir bei Montaigne. Er, dem sein Vater eine rein humanistische Erziehung zuteil werden ließ, berichtet voller Stolz, daß er in seiner Kindheit alle die Romane, an denen sich sonst die Jugend ergötzt, die Lanzelot, Amadis, Huon von Bordeaux, nicht einmal dem Titel nach gekannt habe und auch bis zur Stunde nichts von ihrem Inhalt wisse, während er schon im achten Jahr Ovid zu lesen vermochte. In Frankreich hat das humanistische Erbe der Renaissance und der Kultus der Antike so tiefe Wurzeln gefaßt, daß daraus seine klassische Literatur und Kunst hervorging.

Auf römischem Boden wurde der Franzose Poussin der echteste Klassiker, der überzeugte Anhänger und Nacheiferer der Antike. Er hat sich schon während seiner Jugend in seiner französischen Heimat unter Anregungen, die er hier fand, in die humanistische Gesinnung hineingelebt, die dann in Rom erweitert und vertieft wurde. Ein klassisches Lokalkolorit lag ihm ebenso am Herzen wie eine klassische Formgebung. Das 'Antikische' wurde ihm so zur Selbstverständlichkeit, daß es auch seinen biblischen und legendarischen Bildern das Gepräge gibt. Wenn an dem von ihm für die Kirche des Noviziates der Jesuiten in Paris geschaffenen Altarbild „Die Erweckung eines Kindes durch den heiligen Franz Xaver" böse Zungen rügten, der in den Lüften erscheinende Christus sähe aus wie ein Jupiter tonans, so hatten sie nicht ganz unrecht. Und bezeichnend dafür, wie sehr er in antiken Vorstellungen lebte, ist es, wenn

Digitized by Google

er in der Zeit, als er für seinen Freund Chantelou die Folge der sieben Sakramente malte und ihm von Rom aus den Beginn der „Buße" ankündigte, ihn darauf aufmerksam macht, daß auf diesem Stück etwas Neues und Besonderes zu sehen sein würde: „particulièrement le triclinium lunaire, qu'ils appellent ‚sigma', y sera observé ponctuellement." Wie er auf dem die Buße symbolisierenden Gemälde „Das Mahl Simons des Pharisäers" die Gäste auf einem Triclinium lagern läßt, so hat er es auf der „Eucharistie" in derselben Folge mit den zum Abendmahl Versammelten gehalten. So war es denn auch ganz seiner Gesinnung gemäß, daß er den Vergänglichkeitsgedanken in einer rein antiken Einkleidung zur Anschauung brachte, eine arkadisch-idyllische Szene der Allegorie zugrunde legte und sie in einer klassischen Form verbildlichte. Einheit der Erfindung und Vereinheitlichung der Bildanlage war ein Grundprinzip dieser Klassik, mit deren Wesen ein eigentümliches Ineinandergreifen von poetischer Intuition und rationalistischem Verfahren verbunden war. Wenn Guercino auf seiner Vergänglichkeitsallegorie der arkadischen Hirtenidylle kraß das christliche Memento mori zugesellte, so wäre eine solche Verquickung heterogener Dinge für Poussins Phantasietätigkeit ausgeschlossen gewesen. Er suchte in seiner Fassung etwas rein Klassisches zu bieten und so zum Bewußtsein zu bringen, daß der Betrachter eine Neubelebung antiken Geistes darin verspüren sollte. War ihm das Motiv der Hirten und die Inschrift Et in Arcadia ego überkommen, so geht es auf seine Erfindung zurück, daß er die Inschrift auf einen antiken Sarkophag setzt, arkadische Hirten sie entdecken, bei der Deutung von einer durch ihren Sinn hervorgerufenen Schwermut ergriffen werden läßt und so dem Ganzen durch die psychologische Motivierung eine elegische Stimmung einhaucht.

Auch in einer antiken Einkleidung, allerdings mit ganz anderen thematischen Motiven und mit einer anderen Gestaltungsart, wurde der Vergänglichkeitsgedanke von dem genuesischen Maler und Radierer Giovanni Benedetto Castiglione in zwei Radierungen behandelt, indessen vielleicht nicht ganz unbeeinflußt durch die Poussinsche Erfindung. Als übereinstimmend mit Poussin läßt sich anführen, daß den Kern der Allegorie jedesmal ein antikes Grabmonument bildet, dessen Inschrift für die Sinndeutung wesentlich und Gegenstand der Betrachtung für anwesende Menschen ist. Man muß die beiden Blätter, wenn sie auch in einem Abstand von zehn Jahren entstanden sind, gemeinsam und vergleichend ins Auge

Digitized by Google

fassen, da sich daraus verknüpfende Gedankenfäden ergeben, und manches was auf dem einen nicht ohne weiteres verständlich ist, sich durch das andere erklärt.

Auf der 1655 datierten Radierung (Abb. 3), die in Bartschs Verzeichnis der Stiche des Meisters die Überschrift trägt „Les deux hommes et l'enfant dans des ruines" steht ein halbnackter Mann mit einer

Abb. 3. G. B. Castiglione, Vergänglichkeitsallegorie mit den beiden Männern.

dürftigen Umhüllung und einem langen Stabe inmitten einer Ruinenszenerie und deutet mit dem Zeigefinger in einer pathetischen Haltung die Inschrift eines verwitterten und bewachsenen Grabrundbaus, die lautet: Temporalis Aeternitas. Es sind zwar nur die Anfangsbuchstaben der beiden Worte unter einander zu lesen, aber da sich auf dem anderen Blatt die volle Inschrift findet, so kann kein Zweifel sein, wie man die Buchstaben zu ergänzen hat. Auf dem Rundbau steht eine Henkelvase; ein kostbarer Mantel und ein orientalischer Krummsäbel hängen an ihm herab. Daneben bemüht sich ein zweiter an der Erde hockender Mann, aus einem Haufen von Waffen und Büchern eine aus Bruststück und Bein-

Digitized by Google

klappen bestehende Rüstung herauszuziehen. Mit einem ungehaltenen Ausdruck wendet er sich um nach dem auf der anderen Bildseite stehenden Kinde hin, das mit erhobenem Zeigefinger Schweigen gebietet. Der Gestalt dieses Knaben liegt zweifellos eine römische Harpocrates-Statue zugrunde, sodaß er mit der bekannten Gebärde des antiken Gottes des Schweigens seine Rolle spielt. Hinter ihm sind allerhand antike Monumente zu sehen. Zunächst ein Reliefstück: ein Mann, der auf die Seite eines aufgeschlagenen Buches weist, und eine Frau, die ihre beiden Hände auf seine Schulter legt, eine Gebärde, die an römische Grabsteine erinnert, wo die Frau in ähnlicher Weise die Hände auf der Schulter des Mannes verschränkt hält (ein Beispiel im Berliner Museum, Skulpturen-Katalog 1892, Nr. 765). Dahinter links eine Vase mit einem eine bacchische Szene wiedergebenden Relief; rechts ein Grabmonument, an dessen vorderer Wand wiederum gänzlich unantike, modern orientalische Waffen und Trachtenstücke aufgehängt sind: ein Köcher, eine Flinte, ein Turban und ein Palmzweig; das ganze Stilleben also als eine Trophäe aufzufassen, während sich an die Seitenwand ein antiker Todesgenius mit gesenkter Fackel lehnt. Vor den Monumenten liegen am Boden Musikinstrumente, Bücher und Skripturen. Es sind Tätigkeitssymbole, wie sie sich auch sonst auf Vanitas- und Melancholie-Darstellungen finden. Ebenso sind die Waffen und Trachtenstücke und der auf dem Relief in sein Buch weisende Mann als Tätigkeits- beziehungsweise Ruhmes-Symbole aufzufassen. Nach der Kenntnisnahme der äußeren Momente gelangt man zu folgender Sinndeutung. Zwei Männer sind in das Bereich des Todes und der Gräber eingedrungen; der eine sucht von den die irdischen Tätigkeiten repräsentierenden Gegenständen gierig etwas aufzuraffen und greift eben nach einer Rüstung, wird aber von dem Knaben (Harpocrates), nach dem er sich unwillig umblickt, ermahnt, die Grabesruhe nicht zu stören und von seinem Beginnen abzustehen. Zugleich soll dadurch, daß der andere Mann auf das Wort „Temporalis" der Inschrift deutet, die Zeitlichkeit all der Dinge und Güter, die hier zu sehen sind, noch besonders gekennzeichnet werden.

Auch auf dem zweiten 1645 datierten Blatt (Abb. 4) werden wir in einen antik sein sollenden Grab- und Ruinenbezirk geführt (Bartsch 25: Les quatre savants). Die linke Seite wird von einem großen Denkmal eingenommen, dessen hoher Sockel die zweizeilige Inschrift trägt: Temporalis Aeternitas; darauf erhebt sich eine Gruppe, von der sich ein stehen-

Digitized by Google

der Jüngling mit langem Haar und ein Helm mit Busch zu seinen Füßen erkennen läßt, das übrige tritt nicht deutlich heraus. An der Wand daneben ist ein Ensemble von orientalischen Waffen, Bogen, zwei Köcher von verschiedener Form, Säbel, Turban, Palmzweige befestigt. Diese

Abb. 4. Castiglione, Vergänglichkeitsallegorie mit den vier Weisen.

Trophäe ebenso wie das Grabmal sind Insignien irdischen, das heißt zeitlichen Ruhmes. Eine Schar von vier Männern hat sich dem Monument genähert; der vorderste sucht am Boden hockend und gleichsam mit dem Zeigefinger buchstabierend die Inschrift zu entziffern, sein Nachbar schreibt das was jener herausbekommen hat, in ein Buch, während die beiden anderen daneben stehen — der letzte eine Säulenbasis als Stütze für den einen Fuß benutzend — und in teilnahmsvoller Ergriffenheit

Digitized by Google

den Vorgang verfolgen. Neben dieser Gruppe hat eine zwergenhafte Gestalt Posto gefaßt, mit einer turbanartigen Kopfbedeckung, die der an der Mauer aufgehängten ähnelt, um den Leib ein Schwert gegürtet, und hält eine Schale, aus der eine Flamme hoch zu dem Monument emporsteigt und dem Entzifferer der Inschrift Licht spendet. Rechts im Hintergrunde ist ein zweiter auch ein Grabmonument vorstellender Bau leicht angedeutet; ein Sockel mit einem Relief; darüber ein Steinkegel, um den sich ein Fries mit Opfersymbolen zieht: Stierschädel, von dem Girlanden ausgehen, Beil, Schwert; als Aufsatz eine Urne. Unter der Männergruppe liest man am Boden eine Inschrift: Nec Sepulcra legens uereor ne perdam memoriam. Der Gelehrsamkeit und stets bewährten Hilfsbereitschaft des Herrn Professor Eduard Norden verdanke ich den Nachweis, daß die Worte einer Stelle in Ciceros „Cato maior" (de senectute, c. 7) entnommen sind. Cato, der dort selbst redend auftritt, läßt zum Schein gegen sich den Einwand erheben, daß das Alter das Gedächtnis mindere, entkräftet das aber mit den Worten: „Equidem non modo eos novi, qui sunt, sed eorum patres etiam et avos, nec sepulcra legens vereor, quod aiunt, ne memoriam perdam; his enim ipsis legendis in memoriam redeo mortuorum." Er sagt also: „Ich meinerseits kenne nicht nur die jetzt Lebenden, sondern auch deren Väter und Großväter; und beim Lesen der Grabschriften fürchte ich nicht, wie es heißt, das Gedächtnis zu verlieren; denn eben bei ihrem Lesen rufe ich mir die Toten ins Gedächtnis zurück." Nach Nordens Ansicht scheint dabei auf einen sonst nicht bekannten Aberglauben angespielt zu werden: lies keine Grabschriften, sonst verlierst du die Verbindung mit der lebendigen Gegenwart. Auf unserem Blatt sehen wir das „quod aiunt" fortgelassen und die Worte „memoriam" und „perdam" umgestellt. In diesem Zusammenhang kann der Satz nur bedeuten, daß die vier Männer einer auf sich genommenen Pflicht folgend ruhig an die Entzifferung der Grabschrift gehen, ohne sich davor zu fürchten das Gedächtnis zu verlieren. Die Wortverbindung temporalis aeternitas geht weder auf die antike noch auf die christliche Vergangenheit zurück, sondern ist offenbar für diesen besonderen Zweck geschaffen. Hier werden nicht nach der gewöhnlichen christlichen Auffassung Zeit und Ewigkeit, temporalia und aeternitas, einander entgegengesetzt, sondern es ist die Ewigkeit in der Zeit gemeint, für welche die Männer die Erinnerungen aufbewahren. Was das für Männer sind, kann nicht zweifelhaft sein; es sind Gelehrte oder Philosophen, die im 17. Jahr-

Digitized by Google

hundert einen beliebten Gegenstand für die Kunst bildeten, — ich erinnere nur an den „Philosophenwald" von Salvator Rosa im Palazzo Pitti und seine Radierung der Platonischen Akademie, an Riberas sogenannte Bettelphilosophen und an die zahlreichen Darstellungen des Heraklit und Demokrit, über die ich vor kurzem ausführlich gehandelt habe (Jahrbuch der preußischen Kunstsammlungen 1928).

Die beiden Allegorien demonstrieren also die Vergänglichkeit der irdischen Dinge und Tätigkeiten an Gräbern, Ruinen, Symbolen; Vergänglichkeitssymbole sind hier aber auch Symbole zeitlicher Dauer, denn dadurch, daß sie existieren, wenn auch in Ruinen und Fragmenten, haben sie der Zeit Stand gehalten. Jede Darstellung birgt einen besonderen Sinn und eine Nutzanwendung. Abbildung 3 knüpft daran die Mahnung, nicht die Ruhe der Gräber zu stören und von den zeitlichen Dingen gierig etwas aufzuraffen, während auf Abbildung 4 die selbstlose Arbeit der Gelehrten, die den Gräbern ehrfurchtsvoll nahen, um das was sie an den Inschriften entdecken, mit dem Geiste der Nachwelt zu überliefern, ins Licht gerückt wird. Die verwickelte Idee, die den Bildern zugrunde liegt, mit den vielen Anspielungen und dem verstandesmäßigen Hineingeheimnissen verschiedener nicht ohne weiteres erfaßbarer Dinge ist ein echt barocker concetto. Daß dem Künstler ein gelehrter Berater zur Seite stand, geht schon aus der Anwendung des Ciceronianischen Satzes hervor, und ein solcher wird ihn auch inspiriert haben, die rein geistige Tätigkeit der Gelehrten als Bewahrer von Erinnerungen aus der Vergangenheit zu feiern, im Gegensatz zu dem diebischen Sichvergreifen an materiellen Gegenständen. Zu derselben Kategorie allegorischer Darstellungen gehören seine Radierungen „Melancholie" mit der Inschrift „Ubi inletabilitas ibi virtus" und „Der Genius des Castiglione", während das von Bartsch (Nr. 24) „Le tombeau rempli d'armes" benannte Blatt zweifellos als eine mythologische Szene „Theseus findet unter dem Stein das Schwert seines Vaters" zu deuten ist (Abb. 5). Ein ausgesprochen archäologisches Interesse bekundet sich in der Anbringung und Auswahl der Denkmäler und Fragmente. Dabei geht manches auf antike Werke zurück, die der Künstler in Wirklichkeit oder in Nachbildung gesehen haben muß und mehr oder weniger phantastisch umgestaltet hat. Die Art der Kombination antikischer Monumente und landschaftlicher Motive mit Ruinenstimmung ist wie ein Vorspiel der im 18. Jahrhundert Mode werdenden capricci und der Erfindungen eines Piranesi. Sehr merkwürdig ist die Verquik-

Digitized by Google

kung von Antikem und Modernem bei der Auswahl der Gegenstände. Unwillkürlich wird man bei dem Anblick der aufgehängten orientalischen Waffenstillleben an Rembrandt erinnert. Es ist bekannt, daß Castiglione bei der Ausbildung seiner Radiertechnik manches von dem Holländer angenommen und ihn thematisch in einigen Blättern mit orientalisierenden Bildnisköpfen nachgeahmt hat, und so wird man die Verwendung jener Requisiten gewiß auf eine Kenntnis und Benutzung seiner Werke zurückführen dürfen. Daraus erklärt sich jenes krause Durcheinander von antikischen Monumenten und orientalischen Beigaben, das wohl einzig in seiner Art und für die sich manchmal ins Abstruse verlierende Phantasie des Künstlers kennzeichnend ist. Durch die Vorliebe für das malerisch Aufgelöste und Unbestimmte erhält seine Komposition und Technik ihr Gepräge. Darin liegt das was seinen besten Blättern ihre besonderen, zum Teil höchst aparten Reize verleiht.

Wie sehr unterscheidet sich das alles von der Art, wie Poussin bei Erfindung und Gestaltung zuwege ging. Auch der Italiener hat sich bei der Wahl seiner Themen häufig dem Arkadischen und Bukolischen zugewandt, ja er darf als ein Spezialist auf diesem Gebiete betrachtet werden, aber wie ganz anders ist der Eindruck, der bei ihm von derartigen Werken ausgeht. In der Entwicklung seiner Wirkungsmittel wurde er wesentlich bestimmt durch die naturalistisch-malerische Auffassung der Venezianer des späten Cinquecento, namentlich eines Jacopo Bassano, und durch den spezifisch barocken Naturalismus seiner Zeit, was dazu beitrug, ihn auch für Rembrandt empfänglich zu machen, wenn er sich auch nur Äußerlichkeiten von ihm gelegentlich aneignete. Er besaß gar nicht jenes Gefühl für Form und Rhythmus der Antike, das Poussins Natur entsprach, und das er durch sein eingehendes Studium und Kopieren klassischer Denkmäler vertiefte. Das Schwellen und Überquellen bei seinen bacchischen Szenen rückt ihn viel mehr an die Seite der ihm natürlich genau bekannten Rubens und van Dyck, von deren Ruhm seine Vaterstadt Genua widerhallte, als an die des maßvollen Poussin, mochte er diesem in seiner späteren Zeit auch etliches absehen. Wenn Poussin ebenfalls von Venedig her durch Tizian namentlich für seine Bacchanalien starke Antriebe erhielt, so wurde doch sein Formempfinden durch einen an der Antike und Raffael gebildeten Maßstab immer reguliert. So bestanden zwei Interpretationsarten antiker Vorstellungen nebeneinander, die zu sehr verschiedenen Ergebnissen gelangten, die in den von Poussin und Castiglione

Digitized by Google

geschaffenen Vergänglichkeitsallegorien anschaulich zutage treten. Poussin lehnte den verstiegenen 'concettismo', die Verquickung heterogener Elemente wie des Antiken und Orientalischen (was der in seinem 'costume'-Begriff liegenden Auffassung widersprach), die Überhäufung mit Bei-

Abb. 5. Castiglione, Theseus findet das Schwert seines Vaters.

werk, die aufgelöst-verschwommene Darstellung entschieden ab und drang auf Klarheit der Erfindung und der Ausführung. Wie klar und einheitlich wirkt sein Et in Arcadia ego in Thema und Durchbildung gegenüber den Erzeugnissen des Genuesen! Was es mit der französischen clarté und dem klassischen Stil auf sich hat, vermag nichts deutlicher zu machen als ein Vergleich der Allegorien der beiden Meister.

Wenn ich zuvor darauf hinwies, daß Castiglione vielleicht durch

Digitized by Google

Poussin eine Anregung nach einer bestimmten Seite erhielt, so liegt das gewiß nur in Äußerlichkeiten: der Verbindung eines antiken Grabes mit einer Person, die auf dessen Inschrift hinweist, wobei jedoch noch zu bemerken ist, daß diese Person auf Abbildung 3 auch einen Stab hält wie bei Poussin die arkadischen Hirten. Eine Stütze findet meine Vermutung darin, daß die bisher nicht richtig gedeutete Radierung Castigliones „The-

Abb. 6. Poussin, Theseus findet das Schwert seines Vaters. Chantilly.

seus findet das Schwert seines Vaters" (Abb. 5) offenbar eine Beziehung zu Poussins Gemälde des gleichen Gegenstandes (Chantilly; Abb. 6) erkennen läßt. Oder sollte es wirklich nur ein Zufall sein, daß in beiden Darstellungen Theseus auf der rechten Bildseite einen rechteckig behauenen Block anhebt, die Mutter bei Poussin von einer jungen Dienerin, bei Castiglione von einem Knaben begleitet wird, auf die sie sich stützt, und mit dem Zeigefinger auf die Stelle deutet, wo das Schwert zu finden ist? Unter dem Zwange seiner Phantasie hat Castiglione die Szene mit denselben Grundelementen gänzlich verschieden ausgestaltet. Er gab dem Knaben

Digitized by Google

eine Fackel mit hoch aufsteigender Flamme und Rauchwolke in die Hand, wodurch dem Vorgang das Geheimnisvolle eines Nachtstücks aufgeprägt wird. Die verwitterten und überwachsenen Monumente — von derselben Art wie die auf den Allegorien — und der Charakter der Landschaft tragen dazu bei, dem Ganzen einen romantischen Anstrich zu geben. Der französische Klassiker und der genuesische Romantiker, jeder von beiden gelangte zu einer andersartigen Umsetzung seiner antiken Vorstellungen in bildliche Werte.

Die Prägung, die Poussin seinen Visionen in ihrer klaren und einheitlichen Form gab, wurde von Mit- und Nachwelt als klassisch betrachtet — sind wir uns heute auch gewisser zeitbedingter barocker Züge, die hineinspielen, bewußt — und hat viele bestimmt, wie er zu sehen und zu empfinden — und das nicht nur in Frankreich. Wem die Antike einen Lebenswert bedeutete, der fühlte sich von ihm verwandt berührt und zu ihm hingezogen. Winckelmann braucht die Wortverbindung „Michelangelo, Raffael und Poussin", und muß aus seiner gräkophilen Passion heraus in dem Dreigestirn, weil sie „den guten Geschmack aus seiner Quelle geschöpft", den Gipfel der modernen Kunst erkennen. Das bildhafte Sehen der Menschen, sowohl die Art wie sie die Natur betrachten, als die Anschauung, die sie sich von der Quintessenz eines geschichtlichen Kunstzeitalters — zum Beispiel der Antike — machen, wird durch überkommene Vorstellungen weitgehend mitbestimmt. Man sieht an der Kette der Tradition in präformierten Bildern, und die, welche dem Zeitgeist, der eigenen Veranlagung und dem eigenen Geschmack am meisten entgegenkommen, üben den stärksten Einfluß aus, wobei hier nicht der in gewissen Zeitabständen durch große Revolutionen in den Sehgewohnheiten hervorgerufenen Erschütterungen und Umstellungen gedacht zu werden braucht. Ein Nietzsche, so umstürzend er auf rein geistigen Gebieten vorging, so klassisch-konservativ war er in der Sphäre ästhetischer Anschauung — insoweit er hier überhaupt einen ausgeprägten Geschmack besaß, da er kein eigentlicher Augenmensch war und seine Phantasie sich im wesentlichen nur literarischen und musikalischen Werten zugänglich erwies. Stellte sich seine Auffassung vom Griechentum im Anschluß an Jacob Burckhardt und kraft eigener Intuition der Winckelmann-Goetheschen entgegen, indem er dessen dämonischen und tragischen Untergrund bloßlegte, so war die Präformierung seiner anschaulichen Vorstellungen von überlieferten humanistischen Sehgewohnheiten abhängig — ebenso wie

Digitized by Google

bei Burckhardt. Bei der Betrachtung jener „reinen scharfen Lichtwelt" der Bergnatur, die ihn in einen gehobenen Zustand versetzte, reagierte sein Geist spontan mit einem Erinnern an den Vorstellungskomplex Poussin und mit einer Bezugnahme auf ihn: „heroisch zugleich und idyllisch"; und die Ideenverbindung gab den Anlaß zu der Überschrift des Aphorismus „Et in Arcadia ego".

Die Poussinsche Allegorie, die rein künstlerisch gewiß nicht zu den hervorragendsten Leistungen des Meisters gehört und durch manches andere Bild aus dem arkadisch-bacchischen Kreise übertroffen wird, hat mit ihrem einprägsamen Form- und Stimmungswert ein weites Echo gefunden und eine repräsentative Bedeutung erlangt. Der mit den feierlich tönenden Worten in Einklang stehenden feierlichen Gestaltung war es durch eine Schicksalsfügung beschieden, sich als ein klassisches Sinnbild in dem Phantasiebesitz der abendländischen Menschheit einzunisten.

Digitized by Google

DER HUMANISMUS UND DIE ZEITGENÖSSISCHE LITERATUR FRANKREICHS

VON

LÉON DAUDET

Wenn der Verfall der griechischen und lateinischen Studien sich dauernd verschärfte, würde er das französische Schrifttum gefährden. Ich denke zurück an die Zeit des Kampfes um die humanistische Bildung, wie er sich im Juni 1922 auf höchst fesselnde Weise vor der Kammer abspielte, als Léon Bérard Minister des öffentlichen Unterrichts war. Damals verteidigte ich jene Ansicht gegen Herriot, der den entgegengesetzten Satz vertrat: für die Mehrzahl der Schüler genüge das Studium des Französischen verbunden mit ein wenig Latein. Ich sprach mich eingehend über diesen Gegenstand aus und entwickelte meine Gründe in der Sitzung vom 22. Juni, die nach einer würdigen Erörterung mit dem Preis der provenzalischen Sprache an der Seite ihrer französischen Schwester aufs glücklichste beschlossen wurde.

Nun trifft es sich so, daß im zeitgenössischen Schrifttum, will sagen von 1870 bis 1926, die drei französischen Schriftsteller, die in ihren weittragenden Werken den Humanismus am höchsten gehalten haben, gerade in der Provence geboren sind und jener Renaissance des Provenzalischen angehörten, die man Félibrige nennt: Mistral, Alphonse Daudet und Charles Maurras. Der Grund davon ist dieser: sie verfügten durch Erbschaft in Verstand und Empfindung über die beiden Stromadern unserer Sprache, die oft benachbart sind, zuweilen auseinandergehen, ebenso wie über die beiden syntaktischen Systeme, die sich übrigens beinahe gleichen. Dennoch zeigt das Provenzalische eine gewisse Freiheit der Bewegungen

---

Léon Daudet, der Sohn von Alphonse Daudet, ist Südfranzose. Er führt mit Charles Maurras die royalistische Partei und kämpft in der Action Française mit heftiger und geistreicher Polemik politisch für die Monarchie gegen die Republik, religiös für den Katholizismus gegen Reformation und Freigeisterei, literarisch für den Klassizismus gegen die Romantik. Der hier übersetzte Aufsatz steht in dem Buch Études et milieux littéraires (Paris, Grasset 1927).

Digitized by Google

und ein Schwanken zwischen lateinischer Strenge und griechischer Biegsamkeit: es ist dieselbe Strömung, die sich alsbald mit dem Humanismus berührt. Das Provenzalische ist selten geschraubt. Das macht es so vielen Leuten verhaßt, die sich Schriftsteller und gebildet dünken — besonders Akademikern — und die meinen, Schriftsprache, das müsse eine Schulaufgabe, eine Feierlichkeit oder eine Gliedersteife sein. Außerhalb der Akademie war das die Meinung Flauberts, eines klangvollen und geschickten Schriftstellers, bei dem aber der Fleiß nicht die fehlende natürliche Begabung ersetzt, noch hauptsächlich jene lateinische Festigkeit, jene Knappheit, die die Nebensätze auf das notwendigste beschränkt, jene griechische Dehnbarkeit, die durch eine Folge von Ausstrahlungen mehr erraten läßt als ausgedrückt ist.

Wer nicht erraten läßt, wer alles sagt — oder alles zu sagen behauptet — ohne irgend etwas zu suggerieren, der ist kein Humanist und weiß nichts von der Wirkung edler Durchblicke, die sich plötzlich in einer Erzählung oder bei einer kurzen Bemerkung öffnen. Was macht denn den tiefen Zauber der Montaigne, Rabelais oder Ronsard aus? Ihr Reichtum an lateinischen und griechischen Erinnerungen, die in Freiheit und Schönheit gasconisch oder tourainisch geworden sind, ihre gedrängten Sätze mit weitem Horizont, die sich daraus ergeben. „Eine Sprache", sagt Montaigne, „so auf dem Papiere wie im Munde, weniger zierlich und gestriegelt als eindringlich und plötzlich. Und der Gascogner mache sich daran, wenn der Franzose es nicht vermag." Das ist ja ganz und gar die Formel für Mistrals „Souvenirs", für Alphonse Daudets „Sappho", für Maurras' „Amants de Venise", Werke, die dem innersten Beben der Erinnerung und des Lebens entsprungen sind, und neben denen so viele Bücher, mögen sie auch berühmt und selbst von guten Richtern gepriesen sein, gleichwohl die Mache spüren lassen.

Für einen Schriftsteller ist mangelnder Humanismus ein Unglück und ein Zeichen von Minderwertigkeit. Mag man in Maupassants Erzählungen einen gewissen Spannungswert und dramatischen Fortschritt hervorheben — in „La petite Roque" zum Beispiel und in dem schmerzlichen Gesang „Sur l'eau". Aber der Mangel an griechischer und lateinischer Kultur, so werde ich entgegnen, tritt grausam in diesen tragikomischen Erzählungen zutage, die einem wie Stockschläge versetzt werden. Sie hängen im allgemeinen vom Zufälligen ab trotz einer gewissen Beobachtungsgabe, die nicht weit reicht, und der sie doch ihren Erfolg verdanken. Im Bereich

Digitized by Google

des Schrifttums aber ist, was vom Zufälligen stammt, nicht lebensfähig. Denn es kommt für einen Schriftsteller nicht darauf an, einem Bankier oder einem Ladenmädchen eine Stunde Ablenkung zu verschaffen. Es kommt darauf an, etwas zu schaffen was dauert, was das Nachdenken anregt und in einem gewissen Grade der Mode trotzt und der Zeit — tempus legendi.

Ein anderes Beispiel: Lotis Reise- und Weltenbummelromane. Sie sind geformt aus Landschaftsgemälden, die von farbigen und schillernden Ausdrücken strotzen. Aber bald hinterlassen sie gleiche Enttäuschung wie die Reise, die nicht von nachdenklicher Betrachtung begleitet wird, wie die Reise um der Reise willen, sei es im Auto oder Dampfer, in der Eisenbahn oder Yacht. Loti war ein wirkliches Kind, voll von übertriebener Selbsteinschätzung und von Träumen — ich habe ihn gut gekannt — und rühmte sich nichts zu wissen, niemals irgend etwas studiert oder gelesen zu haben. Er holte bei meinem Vater Erkundigungen über den poetischen Wert Virgils und Horazens ein und bewunderte staunend die Gedrungenheit des Tacitus, die Alphonse Daudet ihn empfinden lehrte. Leider steigt heute diese gründliche Unkenntnis der klassischen Antike aus Lotis besten Dichtungen in Prosa auf — einer allzu oft mittelmäßigen und falschen Prosa. Wenn man zwanzigmal das Wort rosa oder das Wort blau in der Beschreibung einer Stadt oder eines Waldes wiederholt hat, hat man nichts gesagt, hat man weder die Empfindung des Rosa noch des Blau gegeben. Es kommt auch hier darauf an zu beschwören, durchhören zu lassen, im Geiste des Lesers die Fata Morgana des Rosa oder des Blau zu erzeugen, was unvergleichlich schwerer ist. Das Blau von Kleopatras Adern ist dank Shakespeare unvergeßlich. Das Rosa von Lotis Konstantinopel wird schließlich aus Mangel an klassischer Untermalung zu einer Art trüber Grisaille.

Was ich hier schreibe, das haben Lehrer der Prima früher mit Ehren gelehrt. Als ich auf das Gymnasium Louis-le-Grand ging — das war nicht gestern, aber auch nicht in vorsintflutlicher Zeit — haben Männer wie Hatzfeld, Merlet, Chabrier, Jacob, vier unvergleichliche Lehrer, ihren jungen Zuhörern das Geheimnis der klassischen Autoren gelehrt und enthüllt und vor ihnen in gelehrter Analyse die Meisterwerke der hellenischen und römischen Sonne auseinandergelegt. Denn es ist wohl wahr, daß vor der Zeit der christlichen Seele und der Vergeistigung des mystischen Lateins die antiken Dichtungen und Reden ein Licht ausbreiten, welches noch nicht vergeistigt ist. Außer bei Virgil ist die Seele fern von diesen Geistes-

Digitized by Google

gipfeln. Aber auf den unerwartetsten Wegen kommen sie zur Seele und stärken sie, gemäß dem kühnen und erhabenen Vers Dantes über „den großen Jupiter, der für uns gekreuzigt worden ist"*).

Es gibt nichts schöneres als die Lehrtätigkeit, wenn sie von Lehrern ausgeübt wird wie die, deren Namen ich eben nannte. Ich höre noch in der Erinnerung die Stimme Merlets und Chabriers, wie sie sich an einem Sommertage mit dem Geräusch des Wasserstrahls auf dem ersten Hofe des Gymnasiums Louis-le-Grand mischte. Sie rezitierten und skandierten einen Gesang der Georgica oder eine Ode des Horaz und entführten uns so in jene heiligen Haine zu jenen Quellen, die so viele Erinnerungen an Flucht, Verbannung und Liebe heraufbeschwören. Sie bewirkten, daß uns in edelster Verzückung das glühende Herz der Jugend schlug, und wir hatten daran fürs Leben. Ich habe andere Lehrer der Philosophie, der Naturwissenschaft und der Medizin gehabt, die ich sehr bewundert und geliebt habe. Aber meine höchste geistige Dankbarkeit geht immer, nächst meinen Eltern, die mich arbeiten gelehrt haben, hin zu jenen Verkündern der antiken Schönheit. Diese Schönheit tröstet zwar nicht — das Kreuz allein tröstet — aber sie begeistert und lindert so bis zu einem gewissen Grade die Schmerzen und Enttäuschungen hienieden.

Bis in die Schilderung der unmittelbarsten Instinkte, wie kurz und widerlich sie auch sei, macht sich der Mangel an humanistischer Bildung fühlbar. Das entscheidende Beispiel dafür ist Zola, ein Realschüler, in dessen Begabung Bewegtheit und sogar Schwung liegt, der aber jeder echten Bildung und sogar jeder Bildung überhaupt entbehrt und dabei anmaßend und beschränkt ist. Sein Werk ist versunken nicht allein in Schlacke und Auswurf, sondern dazu noch in die sprachliche Erbärmlichkeit, die ihn zur mechanischen Wiederholung derselben Ausdrücke und derselben Wirkungen zwingt. Selbst in seinen besten Romanen La joie de vivre, L'Assommoir, Germinal, kann man von zehn Seiten höchstens eine lesen. Ein ordentliches Jahr in Prima mit einem Merlet oder einem Hatzfeld hätte ihn dazu gebracht zu kürzen, zu verdichten, das heißt zu schreiben. Die Kunst des Schriftstellers wie die des Redners gewinnt, indem sie zusammenzieht und dichtet, sie verliert, wenn sie sich ausbreitet und überfließt. Was Zola für Kraft nahm war der Bruch eines Abflußrohres, nämlich seiner eigenen kotigen Phantasie.

*) Par. 6. 118: O sommo Giove, Che fosti in terra per noi crocifisso.

Digitized by Google

Zwei Ungeheuer haben die Aufmerksamkeit der Kritiker des 19. Jahrhunderts auf sich gezogen, jener Kritiker, die mit Ausnahme des einen Sainte-Beuve recht unvollständig und mit Ausnahme von Lemaître und France nicht wenig unwissend sind. Der eine ist Balzac, der andere Hugo. Beide haben Sinn für das klassische Altertum und zuweilen auch sein Mark, und unter seinem Schilde haben sie ihre ausdrucksvollsten und ergreifendsten Dichtungen in Prosa oder in Versen geschrieben. Balzac ist an Tiefe und manchmal an Höhe was Hugo an Breite ist. Aber bei beiden wäre die Maßlosigkeit vermindert worden durch einen vertiefteren Umgang mit den ewigen Mustern der Ordnung und des Rhythmus, etwa einem Vergil, Horaz, Seneca und Tacitus. Die Romane Balzacs, die in wildem Durcheinander Geschichte, Volkswirtschaft und Politik mit sich führen — denn es lebt in Balzac ein verkümmerter Tatmensch —, machen manchmal den Eindruck der Verstopfung. Das wäre nicht geschehen, wenn das klassische Studium ihn gelehrt hätte aufzubauen, auszuschneiden und erraten zu lassen. Hugo andererseits hat trotz dem braven Renouvier — diesem Kant des kleinen Mannes — nie denken gelernt, hat auch nie gelernt sich darauf zu besinnen, daß andere Dichter vor ihm gesungen haben, sogar sehr gut und besser als er.

Es gibt auch unter den Alten wortreiche Autoren, aber ihr Reichtum ist gebändigt. Livius zum Beispiel, dessen syntaktischer Einfluß im 16. und 17. Jahrhundert so mächtig gewesen ist — er hat sogar den Satzbau Bossuets gestaltet (siehe die Rede über die Universalgeschichte) und zusammen mit Seneca sogar den des Descartes (siehe die Abhandlung über die Methode) — Livius ist der Fürst der Periode. Man kann sagen, daß er sie schleudert und zurückhält, daß er sie berechnet wie den Wurf des Speeres, daß er mit Hilfe von Nebensätzen, die gleichwohl klar bleiben, den ganzen Bezirk seines Denkens einhegt und überwacht. Von welchem Wert wäre nicht für einen so maßlosen Redner wie Hugo, für einen bewunderungswürdigen Wirrkopf wie Balzac der eifrige Umgang mit Livius, diesem Klärer, gewesen!

Ähnliches ist über Seneca zu bemerken, den Pintrel glänzend übersetzt hat, so ausgezeichnet wie Amyot den Plutarch. Wie Livius über die Periode, so verfügt Seneca über die Stufenleiter der Gründe, die Fähigkeit sie zu ordnen. Er ist kein sehr großer Philosoph — die Römer kannten die Metaphysik nicht, die ihrerseits die Vorbereitung zur Mystik ist — aber er ist ein Lehrer für zukünftige Philosophen, der die Rangordnung der Sätze

Digitized by Google

und der Ideen lehrt. Er hat in einem Stile, dessen Strenge und Straffheit ohnegleichen ist, Fächer und Schichtungen vorbereitet zum Gebrauch für die Denker und das Denken der Zukunft. Ebenso wie ich beklage, daß Hugo und Balzac sich nicht in die Schule des Livius begeben haben, so bedaure ich, daß Taine — der so überschätzte — sich nicht in die des Seneca begeben hat.

In einem Werke, das schon durch seinen bloßen Titel — Le stupide XIX^e siècle — so nachsichtig er auch war, zu vielen Auseinandersetzungen Anlaß gab, habe ich als einen Beweis dieser Dummheit beigebracht, daß man sich für Taine begeisterte und Fustel de Coulanges erstickte. Ich bin weit entfernt diesen Standpunkt aufzugeben. Taine hat einen engen Materialismus, eine minderwertige Analyse und eine gebieterische aber leere Synthese. Seine Revolutionsgeschichte ist nur ein unvollständiger Abklatsch von Mortimer Ternaux' prachtvoller Geschichte der Schreckensherrschaft. Er übergeht darin willkürlich das Übergewicht des Sicherheitsausschusses über den Wohlfahrtsausschuß, also gerade das was von Mortimer Ternaux mit großer Gelehrsamkeit nachgewiesen wird. Die Betrachtungen Taines über den Aufbau der modernen Gesellschaft, über die jacobinische und napoleonische Verwaltung zeugen zwar von einem deduktiven Geiste, aber auch von einer fast vollkommenen politischen Unwissenheit und sind beinah so rückständig, ja verschroben, wie die des Herrn von Tocqueville oder des Vicomte Melchior de Vogüé, nur in anderer Weise ... Taine oder das Brevier des protestantischen Liberalismus.

Dabei legen wir noch gar kein Gewicht auf die Milieutheorie, die die Fabeln Lafontaines mit dem kreidigen Untergrund der Champagne zusammenbringt und den angeblichen Mechanismus des menschlichen Geistes — welcher in Wahrheit nichts von einem Mechanismus hat — in das primitive Atmen eines Schwammes umsetzt. Diese kindische Art mit ihren rauhen und scharfen Kanten zeugt von einer mangelhaften klassischen Bildung, wie sie auch durchscheint in Taines Staunen vor den Fortschritten der Wissenschaft gegenüber dem angeblichen Obscurantismus der katholischen Religion. Da streift dieser in Fakultäten und Salons so sehr gepriesene Autor wider seinen Willen die Komik, eine Komik, die der Molières gleichkommt, je mehr er auf Geist Anspruch macht und ex cathedra redet, je priesterlicher er ist und je mehr er das Professorenbarett trägt. Die klassischen Studien haben das Vorrecht, den der mit ihnen umgeht

Digitized by Google

aus sicherer Kenntnis zu belehren, daß es nichts Neues unter der Sonne gibt, und daß niemand irgend etwas erfindet, was nicht schon Tradition und Erbschaft wäre: *Nihil innovatur, nisi quod traditum est.*

Bei Fustel de Coulanges hingegen in der „Cité antique" wie auch in den „Institutions politiques de l'ancienne France" zeigen sich jene Weisheit altüberlieferter Bildung, jene Kraft eindringenden Verstehens, die man vergeblich beim Verfasser der „Intelligence" — ärmlicher, sehr ärmlicher Schmöker! — und der: „Origines de la France contemporaine" suchen würde. Man kann von Taine nicht sagen, daß er wie Renan ein Meister in schweren Fehlern ist, aber er ist ein Meister in Überheblichkeiten. Je mehr er erklärt, je mehr sammelt sich der Schatten um die Gegenstände, die er behandelt. Bei jenem ruhmwürdigen Fustel hingegen, der die klassische Gelehrsamkeit eines Turnebus besaß, ist alles Klarheit, Licht und Wahrheit. Es gibt nichts Schöneres und nichts Förderlicheres in der Geschichte als zum Beispiel die Forschung über das Allod, wo Fustel entgegen der Schablone gelehrter Gesellschaften, Fakultäten und Akademien beweist, daß der Kleinbesitz lange vor der französischen Revolution bestand, die ihn angeblich gegründet haben soll. Oder als den Beweis, daß die These von dem Bürgerkrieg falsch ist, nach der zwei Rassen, die der germanischen Eroberer und die der gallischen Unterworfenen — die dann zum Proletariat geworden sei —, sich in den Boden und den Geist Frankreichs geteilt hätten. Eine These der sich Michelet, Quinet, Proudhon, ihre Schüler und sogar Drumont mit Begeisterung angeschlossen haben. Aus dem unveränderlichen Grunde des Humanismus schöpft Fustel mit unvergleichlicher Würde die Erklärung und Rechtfertigung des Eigentums: es war das Grabfeld, in dem die Ahnen schlafen. Ein Lichtstrahl gleich dem an der Wende der Renaissance, als Leben und Dichtung wieder zu den antiken Handschriften führten. Aber während alle Trompeten des Ruhmes in Presse und Akademien zugunsten Taines ertönten, blieb das Werk Fustels im Schatten, ein Opfer jenes hinterhältigen Liberalismus, der seit mehr als achtzig Jahren die Straßen der Wahrheit verstopft hat, und in dem man als Facit nur Weichlichkeit und Trägheit des Denkens entdeckt.

Mathematik lehrt Strenge, das versteht sich von selbst — aber eine bestimmte Strenge, die nicht die der Logik und des gesunden Menschenverstandes ist. Für diese ist schon von Kindheit und Jugend an die Hilfe der klassischen Meisterwerke notwendig. Nichts ersetzt sie darin, daß sie

Digitized by Google

heitere Zufluchtsstätten — *templa serena* — gegen die Leidenschaften und Versuchungen des Tages sind. Um sich der geistigen und spirituellen Strenge der Mystik zu widmen, flüchten sich die Orden der Beschaulichkeit und des Predigtamtes in die Zucht des Klosters. Denn die Mystik, entsprungen aus der Übung der Vernunft, ist eine Wissenschaft, und zwar die strengste und schärfste von allen. Wenn man auf einer viel niedrigeren Ebene den Wunsch hat sich in der Strenge des Gedankens und des Ausdrucks zu üben, dann gehe man in die Schule der Alten: besonders Platon, Aristoteles, Demosthenes sind unvergleichliche und edle Muster.

Es ist eine merkwürdige Sache, die ich schon manches Mal erprobt habe: Bauern und Kinder empfinden und genießen in Erzählungen, im Katechismus, in den Erklärungen der Dinge die geistige Strenge. Und darum sage ich, daß sie göttlich ist und als solche an den noch ungetrübten Quellen des Daseins selbst lebt. Die Verdrängung des Strengen durch das Unbestimmte war einer der Ursprünge der romantischen Bewegung. Sie bringt der Seele eine Verwirrung, die nach Art eines chronischen Giftes, eines Opiats anfangs lustvoll ist, dann aber bitter wird. Diese Verwirrung ist Träumerei und Trägheit. Die Strenge ist Erzeugerin heilsamer und gerechter Handlungen. Denn was wäre die Gerechtigkeit ohne die Strenge? Eine strenge Erörterung hält sich durch und gelangt bis zum Ende. Sie wird nicht fortwährend — unter dem Vorwand, daß man sie aufhöhen müsse — durch Vergleiche oder Metaphern unterbrochen. Sie läuft bis ans Ziel, nicht um dort zu sterben wie der Läufer von Marathon, sondern um dort zu siegen.

Wenn man öffentlich spricht, vor einer Versammlung, einem Gerichtshof, einer großen Menschenmenge, sei sie ruhig oder bewegt, so sucht man dies: zu überzeugen. Und man überzeugt nicht ohne Strenge. Ich füge hinzu, daß man ohne das sichtbare Bemühen um Strenge — und das ist die Tugend des Wortes — nicht mitreißen wird. Noch viel weniger wird man der Geisteträgheit einen einsamen Leser entreißen, der einen Gefährten in dir sucht, aber beglückt ist, falls du über diese strenge Kraft verfügst, einen Freund, einen Führer, einen Meister zu finden. Das habe ich aus der Nähe an Mistral gesehen, der bekanntlich, ohne lehrhaft zu werden, die Genauigkeit selbst ist, der den Dingen ihre Namen gibt, den Menschen die Haltung die ihnen eigen ist und die Wendungen die ihnen zukommen. Das habe ich aus der Nähe an Alphonse Daudet gesehen, der die Menschen und das Fortschreiten ihrer Empfindung streng beob-

Digitized by Google

achtet und ihre ländliche oder städtische Umgebung peinlich genau und doch dichterisch beschreibt. Das habe ich schließlich an Maurras gesehen, dessen geistiger Zauber zum Teil aus dieser Gedankenstrenge entspringt. Sie wird empfunden und gewürdigt von allen unseren Eliten oder Aristokratien, die, welchem Gesellschaftskreise sie auch angehören, in Frankreich allesamt Erben des Römertums sind.

Denn was den Grund und Boden der französischen Literatur ausmacht, das ist der Geist des Römertums. Sogar in der bretonischen, zum Keltischen hinneigenden Legende, zum Beispiel in der Legende des Todes, dem Meisterwerke von Le Braz, fehlen weder die lateinische Ordnung noch der Gefühlsablauf Mitleid—Zorn—wieder-heiter-Werden, der den inneren Sturm des lateinischen Blutes bezeichnet und bestimmt. Ich, der ich aus zwei getrennten Wurzelstämmen, dem Languedoc und der Bretagne, entsprungen bin, fühle mit besonderer Deutlichkeit den Punkt, wo diese Ströme zusammen- und ineinanderfließen, und wie falsch und künstlich es ist, ein angeblich unauflösbares Keltentum einer gallo-romanischen Formung entgegenzusetzen, die doch für die Gesamtheit unserer Nation Geltung hat, vom Rhein bis zum Atlantischen Ozean, von Flandern bis nach Catalonien und bis zur Provence.

Goethe, der ein sehr großer Humanist war und für sich allein eine zweite Renaissance, hat einmal, als die Rede auf seinen Zweiten Faust kam, einen merkwürdigen Ausspruch getan, den Eckermann in seinen Gesprächen berichtet: „Ich war froh mein nordisches Erbteil verzehrt zu haben und wandte mich zu den Tischen der Griechen . . .“ Dies ist eine andere Formel des Humanismus als die eines Mistral oder eines Maurras, die sich nur zu erinnern brauchen, um römisch oder athenisch zu sein, aber sie gilt für den ganzen anglogallischen und germanischen Kreis, und sie gibt den Schlüssel zu Shakespeare, der in die Londoner Nebel die Sonne des Römertums scheint übertragen zu haben. Indem Lord Elgin den Parthenonfries ins British Museum entführte, hat er, von seiner Schuld als Plünderer und Tempelschänder abgesehen, im Grunde nur das Werk Shakespeares fortgesetzt.

Das Musterbeispiel für die Hilfe, die der Humanismus einem schwächlichen Geiste bringen kann, sieht man in Anatole France. Ich mache mir wenig aus den kleinen Romanen mit ironischen Anspielungen auf die Wirklichkeit, deren Erfolg bei uns schon verblichen ist, während er in Amerika noch seine Virulenz hat. Das kommt auf aufgeputzte Albern-

Digitized by Google

heit heraus. Seine ersten Werke in Prosa und in Versen hingegen, besonders „Le livre de mon ami" und seine gewürzten, gelehrten, erotischen Gespräche, in denen eine altmodische Gelehrsamkeit zu Priap sich gesellt, und die J.-J. Brousson uns berichtet, bilden das Entzücken der Kenner. Was in Anatole France Gutes ist, entspringt dem aufmerksamen Lesen und der Nachbildung der Alten. Sich selbst überlassen ist er ein ziemlich leerer, aber angenehm spöttischer Schriftsteller.

Die unbestreitbare Überlegenheit, die der schon genannte Sainte-Beuve auf dem Felde der Kritik und im Urteil über die Toten besitzt — denn auf die Lebenden war er neidisch — entspringt seiner weiten klassischen Gelehrsamkeit. Wie Montaigne ist er gespickt, gestopft mit dem besten Latein und dem besten Griechisch, so sehr daß seine berühmtesten „Lundis" und „Nouveaux Lundis" und die breitesten seiner Studien — Chateaubriand, Proudhon und andere — wie Erinnerungen an die großen Kommentatoren des 16. Jahrhunderts wirken. Er ist etwa drei Jahrhunderte zu spät geboren, mit einem Gepäck von Kenntnissen, einem Sinn für Etymologie und Syntax, einem Gefühl für die Wirklichkeit, die ihn unter seinen unwissenden und wirren Zeitgenossen zum Fremden machten. Daher sein Ansehen und sein Mißbehagen, dessen Gewicht er seine Freunde fühlen läßt. Die Männer der Plejade kannten die poetae minores, Ovid, Catull, Tibull, Properz, die doch ihrer liebenden und lyrischen Substanz einverleibt waren, nicht besser als der gefährliche, giftige und scharfsinnige Einsiedler der rue du Montparnasse, er, der durchtränkt war von gesunder Heimtücke und Gehässigkeit. Der kühne Geist der Renaissance, von physischer Feigheit gezügelt, beseelt Sainte-Beuve ebenso sehr wie der Geist der Rache. Auch er könnte ausrufen: *Odi et amo. Quare id faciam fortasse requiris? Nescio, sed fieri sentio et excrucior.*

Das Genie Sainte-Beuves hört genau an der äußersten Grenze — er hätte gesagt auf der Kamtschatka — des intellektuellen Lebens auf. Die humanistische Bildung hat ihn nicht darüber hinaus fortgerissen, noch hat er sie darüber hinausgeführt. Das vergeistigte Leben scheint für ihn nicht vorhanden zu sein, und er hat sich so die beiden Wege der Heiterkeit und der wahren Größe versperrt. Dies ist in seinem „Port-Royal" sehr fühlbar, einem vollbeladenen aber verfehlten Werke, das übrigens nur schwer gelingen konnte; denn es drückt trotz Pascal und dem guten Gazier über allem was den Jansenismus betrifft eine Kappe von Langerweile. Man fragt sich, durch welche Seltsamkeit des literarischen

Digitized by Google

Schicksals sich der Onkel Beuve vor ein Thema gespannt hat, für das er nicht die geringste Begabung hatte, und das in seinem Gesamtwerk den Eindruck einer riesigen Schulaufgabe erweckt. Da hat er sich in der Richtung geirrt, sich verlaufen, getäuscht.

Unter anderen Vorteilen, die der Humanismus seinen Auserwählten gewährt, lehrt er, das Barocke nicht mit dem Erhabenen zu verwechseln, wie es meist die Romantik macht. Heinrich Heine, ein so feiner Kritiker und als Kritiker so verkannt, betont oft diesen Unterschied. Das Musterbeispiel für diese Verwirrung ist Hugo in seinen Dramen, die auf barocken Verwechslungen beruhen, in einigen seiner Romane — „L'homme qui rit" vor allem ist von einer Albernheit, die an den Irrsinn grenzt — und in seinen pseudophilosophischen, richtiger philosophasterischen Gedichten wie „Dieu" und „La fin de Satan". Man kann sich sehr gut nach zwei Jahrhunderten einen neuen Sainte-Beuve vorstellen, der über dieses vergessene Gerümpel kommt und sich fragt, ob der Schreiber dieses zusammenhanglosen Zeugs auf vierhundert Seiten und in zehntausend Alexandrinern selbst lachen und seine Zeitgenossen zum Lachen bringen wollte. „Dieu" und „La fin de Satan" sehen schon wie riesige verfehlte Späße, wie Wetten aus. Es mußte jenes Bedürfnis nach Vergötterung vorhanden sein, das das angeblich skeptische 19. Jahrhundert auf so possenhafte Weise auszeichnet, um das sinnlose Wesen dieses ideenlosen Wortgerölls zu verkennen.

Im Sommer 1885 kurz nach dem Tode Victor Hugos hatten Georges Hugo und ich in Guernesey Gelegenheit, die weitschichtige Bibliothek dieses großen Dichters und nichtigen Denkers in ihrem Bestand aufzunehmen. Sie bestand aus einer Menge vereinzelter Werke über die Schiffahrt, den Aufstand in der Vendée, das mittelalterliche Paris, den Bau der Kathedralen, Zwerge und Riesen, die Quellen Rabelais' und Shakespeares, die Sagen verschiedener Länder, die Rekrutierung unter Napoleon I. und so weiter, in denen sich blitzende Anmerkungen von der Hand des Meisters fanden. Wie sehr der Ursprung mancher seiner Scharteken einer zufälligen Begegnung zu danken war, wurde dort in feurigen Zügen sichtbar. Wenige oder gar keine Werke des lateinischen oder griechischen Altertums außer einigen Schulbüchern mit den Namen von Charles und François Hugo. Wenn man Hugo fragte, welches er von seinen Prosawerken am höchsten schätze, antwortete er: William Shakespeare. Der Gedanke zu diesem großsprecherischem Essay war ihm aus den sehr gu-

Digitized by Google

ten Vorreden gekommen, die die Übersetzung von François Victor Hugo begleiten. Woher diese Vorliebe? Während Hugo jene vorgebliche Studie über die großen Genies der Menschheit schrieb — in der komischerweise Goethe fehlt —, hatte er die Einbildung gehabt nachzudenken, noch vor dem maßlosen, ganz oratorischen Fluß der Worte und der Rhythmen, der seine gewohnte Weise war.

Im Gebiet der geschichtlichen Studien scheint die humanistische Bildung nicht weniger unentbehrlich als in dem der reinen Literatur und der Philosophie. Die allgemeine Bildung ist unersetzlich und es gibt keine allgemeine Bildung ohne den Humanismus. Sie entscheidet über die Richtigkeit des Blickes beim Geschichtsschreiber ganz ebenso wie über die Richtigkeit der Phantasie beim Schriftsteller oder beim Dichter. Und zu behaupten, daß eine gute Übersetzung des Platon, Homer oder Thukydides, des Aristophanes oder Sueton oder Tacitus das Studium der Originale ersetzen könne, ist reine Torheit. Das sprachliche, etymologische, syntaktische Wesen eines Schriftstellers ist der unentbehrliche Träger seines geistigen Wesens. Die besten unserer heutigen Humanisten haben das so wohl verstanden, daß sie jene unvergleichliche Bibliothek Guillaume Budé gegründet haben, die sogar die berühmte Leipziger Bibliothek übertrifft, eine wahre Hippokrene, an der schöpfen und trinken werden nicht nur die Dichter, die Schriftsteller, die Philosophen, sondern alle gebildeten Geister. Dank der Bibliothek Guillaume Budé sind wir Lateiner in diesem Punkte nicht mehr dem Germanentum tributpflichtig. Ziemlich arm bleiben wir nur an Werken über die römische Geschichte im allgemeinen und im besonderen über die Geschichte der gentes, und doch ist diese der Schlüssel zum antiken Rom, und ohne sie begreift man nichts von seiner aristokratischen Regierung, die inmitten aller politischen Wechselfälle eine solche geblieben ist.

Wonach bemißt sich die Kraft und die Tragweite einer Literatur und einer Philosophie, ohne die trotz aller wissenschaftlichen Kenntnisse die Gesellschaft zur Barbarei und zum Chaos wird? An der Verbreitung, besser an der Einverleibung griechischer und lateinischer Bildung. Diese Einverleibung gab es zu Zeiten des größten Metaphysikers der modernen Welt, der heutzutage, sogar durch die weltlichen Gelehrten, wieder zu Ehren gebracht wurde, des heiligen Thomas von Aquino, dessen Summa den Aristoteles, den größten Metaphysiker des Altertums, weiterführt. Diese Einverleibung gab es auch noch im 16. und 17. Jahrhundert. Un-

Digitized by Google

ser Schrifttum verdankt ihr seinen Glanz und jenes weltgültige Wesen, das wahre Eroberung ist, Eroberung ohne Gefahr noch Trauer. Das Erscheinen der Enzyklopädie am Ende des 18. Jahrhunderts bezeichnet den wahren Anfang des Schismas zwischen denen die glauben, daß die humanistischen Studien für die Bildung unentbehrlich sind, und denen die glauben, daß man sie entbehren kann.

Zu den obenerwähnten Gründen kommen noch andere. Man glaubt, daß man jene Bildung entbehren könne? Aber man denkt nicht daran, daß ein Teil der französischen Literatur — ein Teil, in dem noch viele Entdeckungen zu machen sind — lateinisch geschrieben ist. Haben nicht im Laufe der Zeiten die Gelehrten ganz Europas lateinisch miteinander verkehrt? Und wird man nicht sehr wahrscheinlich, nachdem man eine internationale Sprache gesucht hat, morgen zum Lateinischen zurückkehren? Was das Griechische betrifft, so wird der bedauerliche Verzicht auf die griechische Wurzel bald dreiviertel der wissenschaftlichen Terminologie unverständlich machen. Risse man alle Brücken ein, die noch zwischen uns und den Römern und Griechen bestehen, so hätte das eine unberechenbare Tragweite im Sinne barbarischer Verdunkelung und Verwirrung. Außerdem würde der französische Stil selbst, seiner sprachlichen und syntaktischen Stützen beraubt, einstürzen und zerbröckeln. Er neigt ja schon bei den jungen Schriftstellern allzusehr zum Argot. Ich liebe wohl das Argot, aber nicht zu viel davon, besonders wenn es ungewollt, langweilig und flach ist wie bei vielen Akademikern.

Die vorliegende Studie beschränkt sich darauf, den Einfluß der humanistischen Studien auf das neuere und zeitgenössische Schrifttum zu zeigen. Sonst wäre viel über den Irrtum der Fachgelehrten zu sagen, die da meinen, die Wissenschaft könne der allgemeinen Bildung entbehren. Es gibt kein Wissen, das nicht an die grundlegenden allgemeinen Gesetze des Geistes gebunden wäre; und diese selbst wiederum sind mit meisterlicher Sicherheit, Strenge, Fülle und in Begriffen, die innerlichst den Wurzeln unserer Sprache verbunden sind, von den griechischen Philosophen und den lateinischen Moralisten festgestellt worden. Wohl sind dies Reichtümer, aber unentbehrliche Reichtümer, die man gewissermaßen mit dem Goldvorrat der Bank von Frankreich vergleichen kann. Auf diesem Gebiete wie auf vielen anderen sichert das Überleben des Mehr die Erhaltung des Weniger. Im Bereich der Gelehrsamkeit gibt man nicht nur das preis, was man preisgibt, sondern das noch dazu, was von dem Preisgegebenen abhängt.

Digitized by Google

Die Nacht, die Vergessen über die lateinischen Dichter, etwa Vergil und Lukrez, brächte, würde sich rasch auf die französischen Dichter ausbreiten, die durch Vergil und Lukrez erweckt worden sind und sich ihnen gleichsam aufgepfropft haben.

Es besteht zwischen den Schriftstellern des Altertums und uns Gallo-Romanen ein zwar verborgenes aber wirksames Gesetz der Abhängigkeit. Dieses Gesetz erscheint deutlicher, nachdem einmal das Brausen der Jugend überwunden ist, je mehr das Leben voranschreitet und die Erinnerung wirksam wird. Ich für mein Teil fühle ständig, wie in das, was ich schreibe, die Erinnerungen und Erquickungen aus meinen griechischen und lateinischen Studien hineingleiten, fließen. Und mein Vater sagte mir, daß er dasselbe empfinde.

Der beste Schriftsteller aus der Generation, die der meinen unmittelbar voranging — ich habe Paul Bourget genannt —, ist einer der letzten großen Latinisten. Er ist hervorragend in der lateinischen Rede und Verskunst. Das wird fühlbar in jener Macht des Aufbaus, die man zum Beispiel in „L'étape", „Le démon de midi" bemerkt. Es sind große Gegenstände, die von Grund auf behandelt sind und mit einer Meisterschaft, die ihnen Dauer verbürgt. Um zu schreiben, muß man einen Gegenstand haben und ihn nach bestimmten Gesetzen, bestimmten Maßstäben behandeln. Wir kommen so wieder auf die Notwendigkeit einer überlegenen klassischen Formung. Ich schließe daher, daß die schöpferische und die ordnende Kraft eines Schriftstellers, sei es in Prosa oder in Versen, eines Kritikers oder eines Philosophen dem Ausmaße seiner klassischen Studien im Lateinischen und Griechischen entsprechen wird. Es kann vorkommen, daß ein Ungebildeter oder eine Ungebildete — die Frauen schreiben viel in der heutigen Zeit — eines Tages eine glückliche Eingebung hat und sie mit Kraft und Eleganz ausdrückt. Aber das ist die glückliche Ausnahme der einen Schwalbe, die keinen Sommer macht. Unsere große Briefschreiberin — die vielleicht neben Lafontaine und Saint-Simon unser größter Schriftsteller im eigentlichen Sinne ist — Frau von Sevigné besaß eine tüchtige humanistische Bildung. Daher diese Freiheit des Benehmens und der 'Tigerei', die sie selbst erfreute, während sie schrieb, und die uns entzückt, wenn wir sie lesen. In der Literatur wie überall ist man frei nur unter gewissen Gesetzen und Ordnungen, deren Preisgabe nur Gestammel und Gestotter ist.

Baudelaires Kenntnis des Lateinischen — sie macht ihn zeitweise

Digitized by Google

zu einer Art von verdüstertem Ronsard unter einem Gewitterhimmel — wird sichtbar in seinen „Petits poèmes en prose", wahren Anthologiestücken, und auch in der bekannten reizenden Spielerei:

Novis te cantabo chordis
O novelletum quod ludis
In solitudine cordis . . .

Durch diese klassische Form, durch seine fein getönte und manchmal giftige Gelehrsamkeit entgeht der Dichter der „Blumen des Bösen", obwohl er zuweilen als Romantiker eingeordnet wird, den Irrtümern seiner Zeit und gewinnt ständig neue Bewunderer. Wie es zu geschehen pflegt, bemerken diese nicht immer mit Deutlichkeit die Gründe ihrer Begeisterung: einer dieser Gründe und vielleicht der wirksamste ist, daß Baudelaires Impetus, sein Rhythmus, seine Eingebung unmittelbar aus der lateinischen Dichtung stammen, hauptsächlich aus Juvenal, was die Bewegung, und aus Persius, was das Streben nach Intensität anlangt. Man lese im Gastmahl des Trimalchio nach, wie der Dichter Eumolpos die Vorschrift verkündet: *Ut cortina sonet celeri distincta meatu . . .* Diesen rhythmischen Ruf des begeisternden Dreifußes hat Baudelaire aus dem Altertum. Immer wieder lebt er in dem düster glänzenden, dem bitteren, wollüstigen, tragischen Geist der römischen Satiriker. Was er hinzubringt, ist der Wind der offenen See, die Brise der lichtumflossenen Inseln und dazu noch ein satanisches Gehabe, das zu dem Dandytum seiner Zeit gehört und mehr Schauspielerei als Wahrheit ist. Aber die Grundsubstanz ist das, was ich vorher bezeichnet habe, und die sichert ihm die Unsterblichkeit in den gallo-romanischen Landen. Mit einem Wort: in der allgemeinen Schalheit — wie sie Generationen eignet, die sich für kühn und revolutionär halten — ist er lebendiges Gewächs gewesen und hat den Saft der Wolfsmilch ausströmen lassen.

Die literarische Eingebung ist nicht alles. Nur aus gepflegtem Boden schöpft sie jene unmittelbaren Rückbeziehungen, jene Verlängerungen in die Vergangenheit, jenen sicheren Antrieb, die das Eigentum der Humanisten sind. Um Dichter, Romanschriftsteller, Denker, Gelehrte zu bilden, bedarf es einer tüchtigen Universität, wo man nach den alten guten Methoden lateinisch und griechisch lehrt, wo man vor allen Dingen die Übersetzung ins Lateinische übt, die viel bildender ist als die umgekehrte und eine viel fruchtbarere Mühe erfordert. Solch tüchtige Universität wieder aufzubauen und dann zu erhalten, dazu fehlen uns die Elemente

Digitized by Google

keineswegs. Die Sammlung Guillaume Budé ist ein Beweis dafür und daran hängt die geistige Zukunft der französischen Sprache. Sie hängt auch an der Erhaltung des Provenzalischen. Denn das bildet die volkstümliche und natürliche Vermittlung zwischen den lateinischen Rassen und der unsrigen, der lateinischen Syntax und der unsrigen, und aus ihm haben so verschiedene Talente Nutzen zu ziehen gewußt wie Mistral, Alphonse Daudet, Charles Maurras.

Digitized by Google

Abb. 1.

SPIELE UND SPIELZEUG DER GRIECHEN

VON

LUDWIG DEUBNER

Die hier vorgelegte Auswahl von Abbildungen soll einen kleinen Ausschnitt des antiken griechischen Lebens veranschaulichen, indem sie eine Vorstellung davon gibt, mit welchen Spielen sich die Griechen und ihre Kinder vergnügt haben. Ein paar alte und unzureichende Reproduktionen mußten dabei mit in Kauf genommen werden, da für die betreffenden Darstellungen keine besseren Vorlagen vorhanden sind. Fast könnte es scheinen, als genüge es das Bilderbuch vorzulegen, ohne durch kommentierende Bemerkungen die Betrachtung zu stören. Allein da und dort wird doch erst das erläuternde Wort das volle Verständnis des angeschauten Bildes erschließen.

Das trifft gleich zu für Abb. 1: ein Knäblein, das mit der linken Hand ein Wägelchen hält, in der rechten ein Kännchen von der Form des Gefäßes, auf dem sich die Darstellung befindet. Der Knabe ist mit einem schönen Kittel von seltenem Schnitt bekleidet und trägt im Haar einen weißen Blütenkranz. Dieser letzte Zug macht das Vasenbild zu einem erlesenen Zeugnis für das attische Blütenfest der Anthesterien, das seinen

Digitized by Google

Namen davon erhielt, daß man bei dieser Gelegenheit, im Frühling, die Kinder zwischen zwei und drei Jahren mit einem Kranz von Blüten schmückte. Das war nicht bloß eine äußere Zier, sondern ein heiliger Brauch von tiefer Bedeutsamkeit. Denn den im Frühjahr neu sich regenden Kräften der Vegetation schrieb und schreibt man allenthalben eine segenbringende, stärkende Wirkung zu. Bei uns ist der Maibaum oder Maizweig das klassische Beispiel. Ins Haus getragen oder vor dem Hause angebracht, soll er das ganze Jahr über den Einwohnern des Hauses

Abb. 2.

Glück, Gesundheit und Wohlstand verleihen. So sollten auch die griechischen Kinder durch den bei feierlicher Gelegenheit aufgesetzten Kranz von Frühlingsblüten gegen alles Unheil gefeit werden. Es war eine Art Konfirmation, eine Festigung, die gerade in dem Augenblicke erwünscht schien, wo das Kind der Hilflosigkeit des Säuglingsalters entwachsen und auf seine Beine gestellt war. Man machte den Kindern an diesem für sie so bedeutungsvollen Tage allerhand Geschenke, darunter namentlich kleine Kannen von der Form der Abb. 1. Dieselbe Form in vergrößertem Maßstabe hatten die Kannen, die beim Wettrinken zu Ehren des Dionysos am Tage der Choën, des Kannenfestes, benutzt wurden. Die Choën aber sind der zweite Tag eben jenes Anthesterienfestes, an dem die erwähnte 'Konfirmation' der Kinder stattfand. Es lag somit nahe, den zu schenkenden Kännchen die Form der Choënkannen zu geben. Auf diesen Kännchen stellte man passender Weise die Kinder selbst dar, wie sie an ihrem Festtage mit den neuen Geschenken spielen, und so

Digitized by Google

haben wir auch auf Abb. 1 das Knäblein vor uns mit dem Kännchen in der Rechten, mit der Linken das neugeschenkte Wägelchen ziehend.

Dieses Wägelchen besteht einfach aus zwei kleinen Rädern, die durch eine Querstange verbunden sind, in der eine Deichsel zum Ziehen befestigt ist. Den gleichen Gegenstand zeigt Abb. 2, wo wir den Kleinen vor seinem Geschenktischchen auf dem Boden umherkriechen sehen. Auf dem Tisch steht ein bekränztes Kännchen und dahinter ein Hahn, der als wirkliches, lebendiges Tier zu denken ist, denn Hähne waren als

Abb. 3.

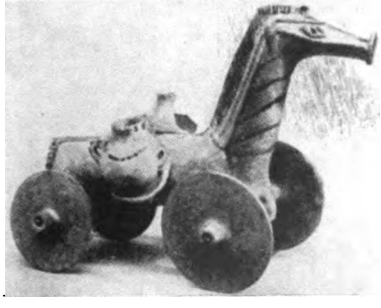
Spielzeug der Knaben beliebt. Wenn auf Tafel 18 a ein Knabe Hähne und Hühner füttert und diese Darstellung wiederum auf einem Choënkännchen erscheint, so handelt es sich auch hier wahrscheinlich um Tiere, die dem Knaben zu seinem Festtage geschenkt wurden. Die Form des Wägelchens ist besonders deutlich auf Abb. 3, wo der Eros den gleichen Gegenstand hält; auf der rechten Seite des Bildes spielt ein Mädchen mit einem Ball. Das Wägelchen konnte weiter ausgestaltet werden. Man konnte einen Sitz darauf anbringen, wie auf Tafel 14 b. Hier sitzt ein Knabe mit einer Leier auf dem Wagen, der von zwei anderen Knaben gezogen wird, und diesen voraus geht ein auf der Abbildung nur teilweise sichtbarer Hund, dem ein Kännchen um den Hals gehängt ist. Daß man Hunde auch vor das Wägelchen spannte, zeigt Tafel 14 a. Auch gab es Nachbildungen von Tieren auf Rädern, zum Ziehen, so das aus

Digitized by Google

a

b

c



d

e

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 4.

Abb. 5.

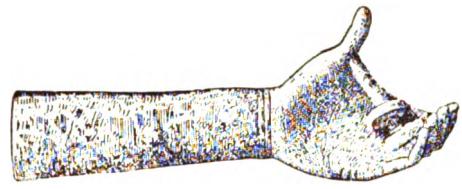


Abb. 6.

Abb. 7.

Abb. 8.

Abb. 9.

Digitized by Google

Abb. 10.

Zypern stammende tönerne Pferd Tafel 14 d mit den wie im Leben auf beiden Seiten herabhängenden Gefäßen, und auch das merkwürdige, aus Kertsch (Südrußland) stammende Gerät in Form eines phantastischen Wesens mit dem Kopf eines Greises, Tafel 14 e, war ursprünglich mit vier Rädern ausgestattet. Das Leben und Treiben der Kinder an ihrem Festtage mag noch Tafel 14 c veranschaulichen: hier sehen wir einen Knaben auf den Händen an eine Schale herangehen, vermutlich um diese mit den Zähnen zu fassen und daraus zu trinken, ein Bravourstück seiner Turnkünste. Links steht am Boden das Kännchen, das an die Anthesterien ebenso erinnert wie die Form des die Darstellung tragenden Gefäßes.

Sehr beliebt als Spielzeug waren die zahlreich erhaltenen Tonpuppen, von denen Abb. 5 eine Probe bietet. Arme und Beine sind wie bei unseren Gliederpuppen befestigt. — Abb. 4 zeigt zwei Exemplare von Kreiseln und über ihnen ein Mädchen, das ihren Kreisel mit derselben Peitsche treibt, die noch heute im Gebrauch ist. Auf Tafel 15 a ist der Kreisel umgestürzt und die Peitsche liegt daneben, der Jüngling, dem das Spielzeug gehört, flieht nach rechts, während sein Kamerad nach der entgegengesetzten Seite enteilt: er hält einen Reifen in der Linken und in der Rechten den Stock, mit dem er den Reifen geschlagen hat.

Abb. 11.

Abb. 12.

Digitized by Google

a

b

Digitized by Google

Digitized by Google

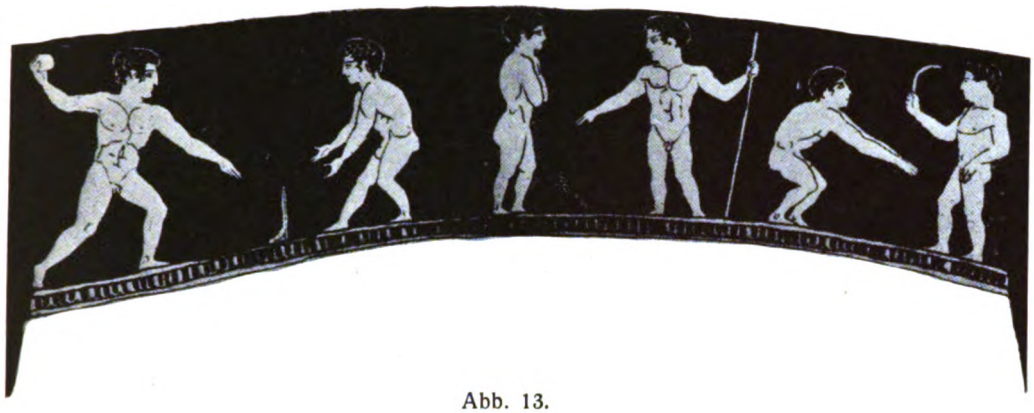


Abb. 13.

Die stürmische Bewegung wird durch den Eros verursacht, dessen Erscheinen zum Ausdruck bringt, daß die Jünglinge dem Knabenalter und seinen Spielen entwachsen sind. Sie erschrecken vor dem gewaltigen Gott, der ihr Herz mit unbekannten Gefühlen erregt, und die Wucht dieser Erschütterung wird durch den Gestus des Eros angedeutet: er hält eine Sandale in der Hand und holt zum Schlage aus. Die Sandale bot sich den Griechen als Schlaginstrument ebenso natürlich an, wie wir gelegentlich in gleicher Absicht zum Pantoffel greifen. Ein besonders instruktives Beispiel sei mit Tafel 15 b eingeschaltet. Hier muß ein Mädchen vor einem Jüngling demütige Abbitte leisten. Wofür? Den Grund gibt uns der links stehende Knabe an. Seine Schulterblätter und Schenkel sind mit dunklen Flecken bedeckt, die deutlich die Form einer Sandale zeigen. Das Mädchen hat ihn also mit ihrer Sandale heftig geschlagen und der Herr des Knaben aus den Spuren den richtigen Schluß gezogen. Nun wird von der leidenschaftlichen Übeltäterin Rechenschaft verlangt.

Ein sehr harmloses Spielzeug ist das Rädchen, das man in der Mitte einiger Bänder oder Schnüre befestigt: Abb. 7. Die schlaff gehaltenen Bänder werden, wie das Bild zeigt, an beiden Enden gefaßt und durch Drehung des Rädchens eingerollt. Zieht man sie stramm, so rollen sie sich wieder auf und infolge des Schwunges im umgekehrten Sinne wieder ein, und so geht es eine Weile hin und her. Noch viel einfacher ist das Verfahren bei Abb. 9. Hier wird ein Faden um eine Art flaches Garnröllchen gewickelt und dann dieses losgelassen, indem man das Ende des Fadens festhält. Durch das Gewicht des Röllchens wird der Faden losgerollt. Von dem Aussehen eines solchen Röllchens gibt Abb. 8 eine Vorstellung, die ein Exemplar dieses Gegenstandes im Querschnitt

Digitized by Google

Abb. 14.

zeigt. In diesem Zusammenhang verdient auch die aus einem Grabe des unteritalischen Lokroi stammende Bronzehand mit Unterarm (Abb. 6) in Erinnerung gebracht zu werden, die zwischen Daumen und Fingern einen kurzen Stab hält, um den sich zwei kleine runde Scheiben drehen. Mag sein, daß dieses Spiel, wie man gemeint hat, von mantischer Bedeutung war.

Tafel 16 a führt uns die Schaukel vor. Freilich keine gewöhnliche. Der Satyr, der das Mädchen schaukelt, weist auf ein Fest, das zu Dionysos in Beziehung steht. Es kann keinem Zweifel unterliegen, daß es sich auch hier wieder um die Anthesterien handelt, an denen Dionysos verehrt wurde, und zwar um den dritten Tag des Festes, die sogenannten Chytren, an denen man sich zu schaukeln pflegte, um das ganze Jahr hindurch von allem Unheil verschont zu bleiben: man glaubte, daß man durch

Abb. 15.

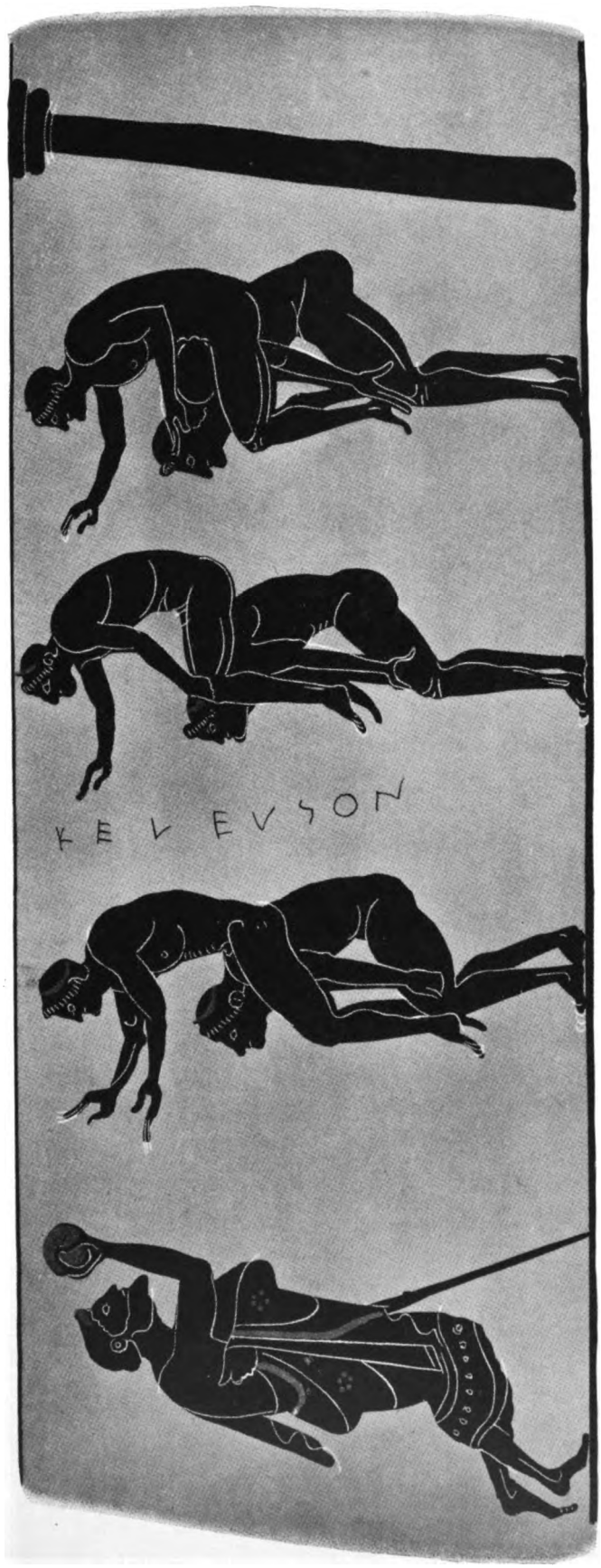
Digitized by Google

a

b

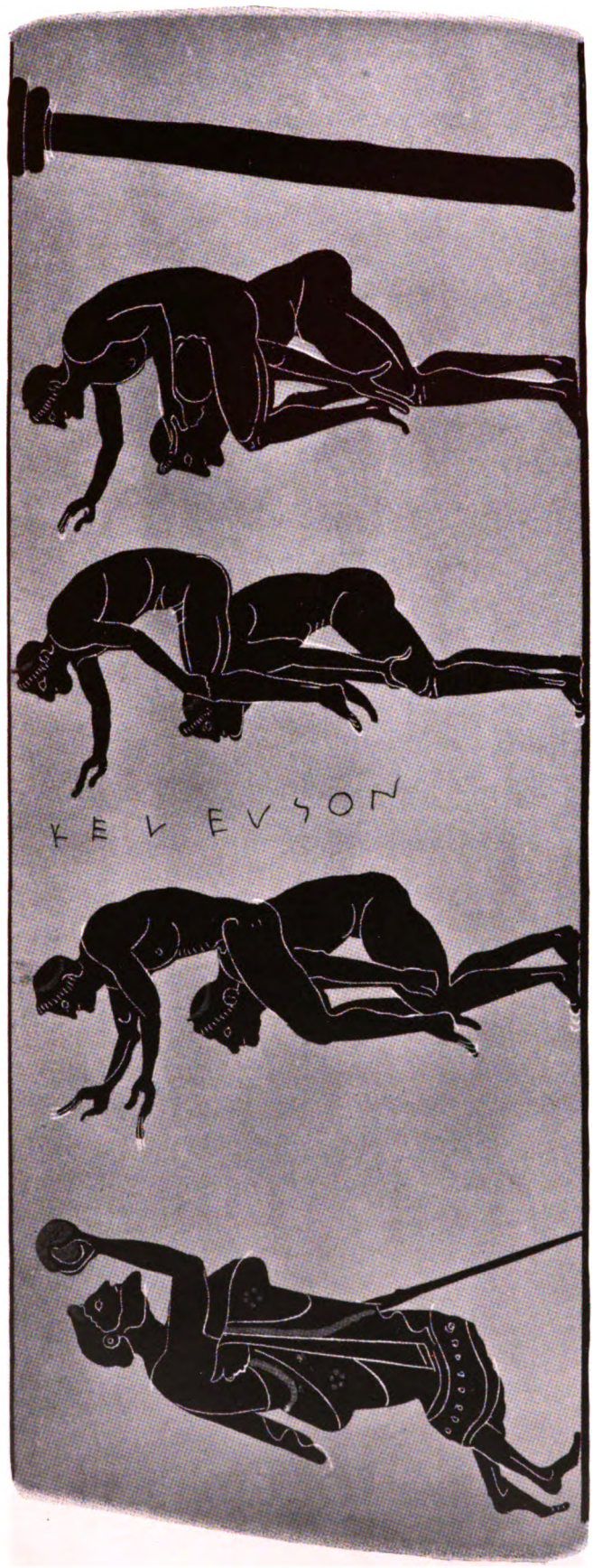
Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google



Digitized by Google

Digitized by Google

die schnelle Bewegung den Unsegen von sich abschütteln könnte. — Eine Wippe haben wir auf Tafel 14 b vor uns: ein Brett über einer zylindrischen Unterlage. Das Mädchen links ist wohl fest auf den Boden aufgeschlagen und hat das andere dadurch in die Höhe geschnellt, oder dieses ist in die Höhe gesprungen, um ihr Gewicht zu verstärken und ihrerseits die Partnerin hochzuschnellen. — Wie man ein Kind bei den Armen nahm und es mit beiden Füßen auf seinen Fuß treten ließ, um dann den Fuß etwas zu heben und so das Kind auf und ab zu schaukeln oder auch im Kreise herum zu drehen, ersehen wir aus Abb. 10. — Die beiden Satyrn auf Abb. 11 knien auf einer Drehscheibe, die in rotierende Bewegung versetzt worden ist. Sie fassen sich bei den Armen, um bei der schnellen Drehung nicht heruntergeschleudert zu werden. Das lebhafte Tempo wird durch den flatternden Schweif des Satyrn zur Linken verdeutlicht.

Abb. 16.

Schon auf Abb. 3 trafen wir das auch bei den Griechen beliebte Ballspiel an. Sophokles brillierte darin, als er in seiner Nausikaa die Titelrolle spielte. Auf Tafel 17 sind drei Spieler Huckepack genommen. So ist das Fangen des Balles erschwert und eine belustigende Komplizierung des Spieles erreicht. — Nicht sicher ist die Erklärung der Situation auf Abb. 12 und der parallelen Darstellung Abb. 13. Der eine Spieler hält den Ball in der erhobenen rechten Hand, im Begriff ihn zu werfen. Der andere streckt beide Hände nach vorne aus, um den Ball irgendwie zu fangen. Zwischen Beiden befindet sich ein Gegenstand, der auf Abb. 12 in den Boden gesteckt, auf Abb. 13 unten verstrebt erscheint. Man hat geglaubt, die Darstellung dieses Gegenstandes auf Abb. 12 weise auf eine Art Tor, indem zwei Stäbe oder Bretter nebeneinander gesteckt seien, mit einer Öffnung dazwischen. Durch dieses 'Tor' hätte der Ball geworfen werden müssen, und der Partner habe die Aufgabe gehabt, ihn beim

Digitized by Google

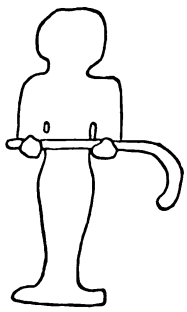


Abb. 17.

Abb. 18.

Passieren des Tores aufzufangen. Aber dieser Auffassung entspricht die Haltung des Partners keineswegs. Vielmehr sieht es eher so aus, als wenn ein Pfahl oder mehrere Pfähle mit dem Ball umgeworfen werden sollen, während der Partner sich bemüht, den etwa fehlgehenden Ball aufzufangen. Auch ist mir mündlich die Vermutung geäußert worden,

Abb. 19.

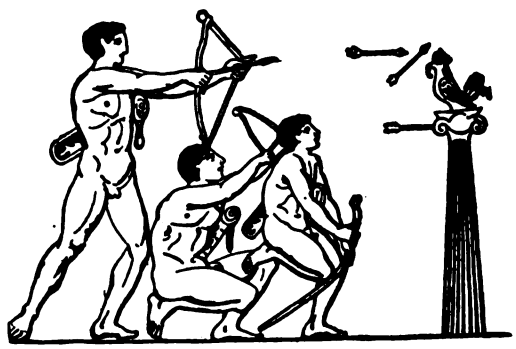


Abb. 20.

daß der Ball vielleicht vor einem Brett (nicht Pfahl) hätte niederfallen und zurückprallend über das Brett fliegen sollen, wo ihn dann der Partner hätte auffangen müssen. Sehen wir hier noch nicht genügend klar, so ist der Vorgang auf einem Athener Basisrelief (Abb. 14) mit Sicherheit gedeutet worden. Der erste Spieler von links ist im Begriff den Ball zu werfen, und der zweite von rechts schickt sich an ihn zu fangen, getäuscht durch ein Manöver des Werfenden, der so getan hat, als wollte er ihm den Ball zukommen lassen. Vor dem Empfangsbereiten faßt ein Spieler Posto, um ihm den Ball streitig zu machen, ihn 'abzudecken', wie es in der

Digitized by Google

Abb. 21.

Sportsprache heißt. Er blickt nach hinten, um zu sehen, ob der 'Abgedeckte' nunmehr seine Stellung ändert. Der zweite Spieler von links, der umsonst versucht hat, dem Werfenden den Ball zu entreißen, begibt sich zum neuen Kampffelde, und ebendahin hat sich der rechts von ihm befindliche Spieler aufgemacht, der schon stoppt, um die weitere Entwicklung abzuwarten. Der Spieler ganz rechts, der scheinbar eine uninteressierte Haltung einnimmt, macht mit der linken Hand dem Werfenden ein Zeichen, daß er den Ball zu bekommen wünscht. Er steht im geheimen Einverständnis mit dem Werfenden, ihm wird der Ball tatsächlich zugeworfen werden. Durch die enge innere Beziehung der beiden äußersten Gestalten zueinander erhält die gesamte Komposition einen schönen Zusammenschluß. Ein anderes Athener Relief erregte bei seinem Bekanntwerden besonderes Aufsehen, da sich auf ihm ein dem englischen Hockey verwandtes Spiel dargestellt fand: Abb. 15.

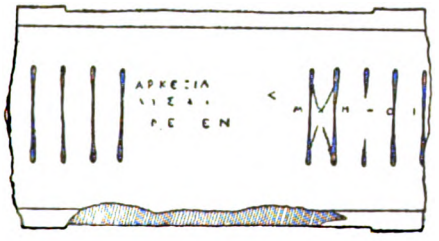


Abb. 22.

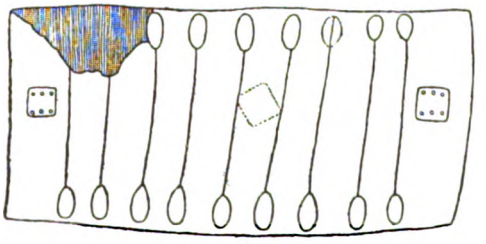


Abb. 23.

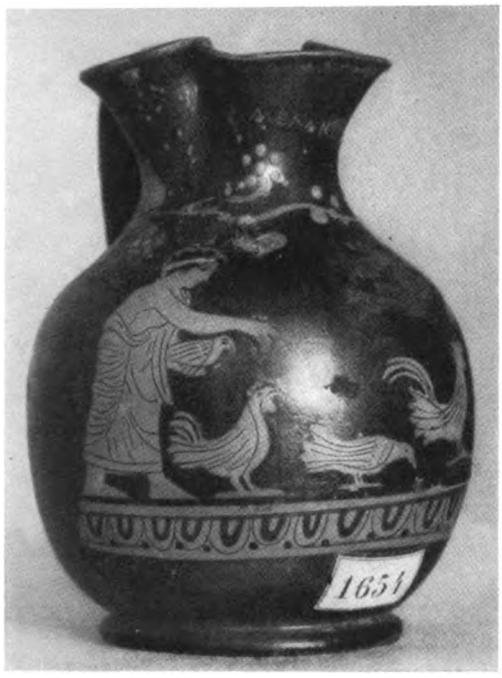
Digitized by Google

Zwei wie es scheint jüngere Spieler sind dabei den Ball abzuschlagen und warten auf das entsprechende Kommando. Offenbar wird dies, wie man gesehen hat, von dem vorderen Manne zur Linken erteilt werden, denn er hat den linken Arm erhoben und ist von den übrigen dadurch unterschieden, daß er allein keinen Stab in der Hand hält. Die Ausgangsstellung des Spiels ist dieselbe wie im heutigen England, nur mit dem Unterschiede, daß dort das krumme Ende der Stöcke umgekehrt gehalten wird. Wie geläufig die Erscheinung des griechischen Hockeyspielers war, zeigt die im Umriß gegebene archaische Bronzestatuette Abb. 17.

Das Steckenpferd Abb. 16 ruft eine Stelle aus der Satiren des Horaz (2. 3. 248) ins Gedächtnis, wo kindliche Spiele erwähnt werden, deren Ausübung durch einen Erwachsenen als Zeichen seines Aberwitzes zu deuten ist. Darunter erscheint das Reiten auf langem Rohre, *equitare in arundine longa*. Auch auf dem Bilde scheint es sich um ein Rohr zu handeln.

Ein anderes uns wohlbekanntes Spielzeug erblickt man auf Abb. 19: ein Mädchen läßt einen sehr bescheidenen Drachen steigen. Ich sah 1924 in einem Kinderheim in Volo (Thessalien) eine Anzahl Kinder mit noch anspruchloseren Stückchen Papier spielen, die an ein Fädchen gebunden waren. — Eine Schildkröte an einem Stück Schnur hält der Knabe auf Abb. 18. Über eine derartige Tierquälerei machte man sich vermutlich wenig Gedanken. Man erlebt noch heute im Süden zuweilen ein von dem unseren abweichendes Verhalten zur Tierwelt. Tiere als Spielzeug waren im alten Griechenland überhaupt beliebt. Von den Hähnen sprachen wir schon auf Seite 164. Einen Hähne fütternden Knaben bringt ein Choën-Kännchen, Tafel 18 a. Auf Tafel 18 b wird ein Schwan von einem Knäblein an seinem Fuße festgehalten, während ein anderer ihm eine Traube hinhält, wahrscheinlich nur um ihn zu foppen. Tafel 18 c zeigt Kinder, die ein Hündchen durch einen Reifen springen lassen, Tafel 18 d einen Knaben, der ein Vogelbauer mit einem Vogel auf dem Schoße hält. Einen künstlichen Hahn als Zielscheibe bietet Abb. 20, wo eine Anzahl Jünglinge damit beschäftigt ist, mit dem Bogen den 'Vogel abzuschießen'. Der agonistische Sinn der Griechen prägte sich in der Veranstaltung von Tier-Wettkämpfen aus. Auf Tafel 19 b sind zwei Jünglinge im Begriff ihre Hähne gegeneinander loszulassen. Solche Hahnenkämpfe fanden häufig statt. Seltener ist der Vorgang auf dem Relief Tafel 19 a, wo Hund und

Digitized by Google



a

b

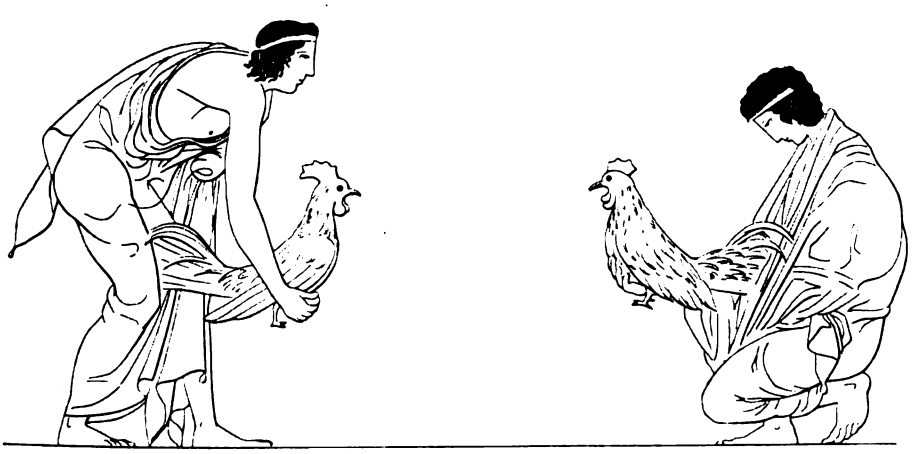
c

d

Digitized by Google

Digitized by Google

a



b

Digitized by Google

Digitized by Google

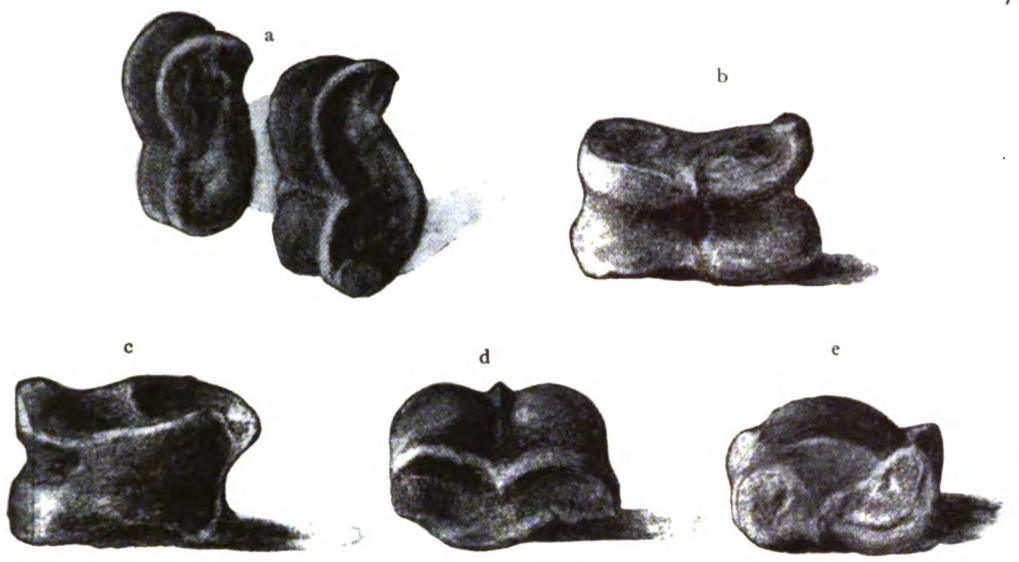


Abb. 24.

Katze aufeinander gehetzt werden. Dem zu erwartenden Agon ist die Aufmerksamkeit zweier Zuschauer zugewendet.

Das noch heute in Italien übliche Morraspiel ist auf Abb. 21 dargestellt. Es besteht darin, daß zwei Personen gleichzeitig einige Finger der rechten Hand emporstrecken. Wer zuerst die Summe der ausgestreckten Finger richtig ausgerufen hat, rückt auf dem gemeinsam gehaltenen Stocke ein Stück vor, und zwar offenbar von der Mitte nach dem Ende zu. Denn das Mädchen zur Linken, dessen Hand das Ende des Stockes hält, gewinnt: das beweist der Eros, der mit der Siegerbinde auf sie zufliegt.

Ein ungemein beliebtes Spielzeug waren die Astragalen, Knöchel aus den Hinterfüßen von Schafen und Ziegen, die man zu verschiedenen Spielen benutzte, und mit denen noch heute nicht nur in Griechenland, sondern, wie mir mitgeteilt wurde, auch in Westfalen auf dem Lande gespielt wird. Abb. 24 a zeigt die Lage der Knöchel im Skelett des stehenden Tieres, wobei der Kopf des Tieres nach der linken Seite gerichtet zu denken ist. Da die Astragalen auf vier verschiedene Seiten fallen konnten, so waren sie unter anderem zum Würfelspiel geeignet. Abb. 24 b—e veranschaulicht die vier möglichen Würfe, die verschiedene Bezeichnungen hatten und folgende Werte darstellten: b = 6, c = 1, d = 3, e = 4. Man sieht, es ist auf den Astragal das auch uns bekannte Prinzip des kubischen Würfels übertragen worden, daß die einander gegenüberliegenden Werte zusammen jedesmal 7 ausmachen müssen. 2

Digitized by Google

und 5 sind fortgelassen. Der maßgebende Gesichtspunkt bei der Zuteilung der Zahlenwerte an die Würfe des Astragals war wahrscheinlich der, daß man die mittleren Zahlen 3 und 4 den beiden Breitseiten gab, da diese Würfe naturgemäß am häufigsten geworfen werden, während die selteneren Schmalseiten die extremen Zahlen 1 und 6 erhielten.

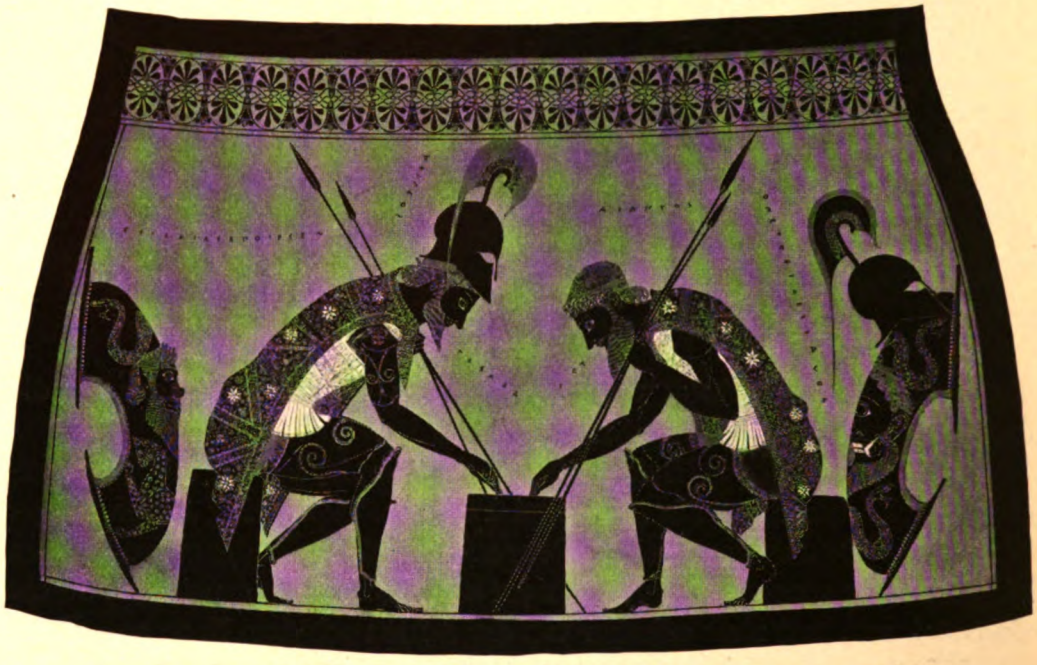


Abb. 25.

In Epidauros, im Osten der Argolis, fand sich ein steinerner Spieltisch, Abb. 22, auf dem zu beiden Seiten je fünf Striche eingeritzt sind (ein Rest des fünften ist auch auf der linken Seite kenntlich). Er diente, wie man gesehen hat, dem Fünfstrichspiel, das schon Sophokles erwähnte, sein erhöhter Rand sollte das Herabfallen der Würfel verhindern, die man bei dem Spiel benutzte. Je fünf Linien gehörten einem Spieler, und zu jeder Linie gehörte ein Stein. In der Mitte befand sich eine auf dem epidaurischen Exemplar nicht angegebene, sogenannte 'heilige Linie', deren zugehöriger Stein nur im Notfall gezogen wurde. Der abgebildete Tisch war von der sakralen Behörde der Hieromnamonen gestiftet. Epidauros, wo das berühmteste Heiligtum des Asklepios lag, war der Hauptkurort des Altertums. Kurgästen gibt man gerne Gelegenheit sich die Zeit zu vertreiben. So nimmt es nicht Wunder, daß die Diener des Asklepios

Digitized by Google

sich dazu hergaben, eine kleine Spielhölle zu installieren. Verwandt dem Tische von Epidauros ist ein Tonmodell aus Athen, Abb. 23, das ebenfalls seine Deutung gefunden hat. Man erblickt neun Striche, deren Enden auf beiden Seiten mit Steinen belegt sind. Auch da, wo das Monument beschädigt ist, sind ohne Zweifel solche Steine vorauszusetzen. Außerdem

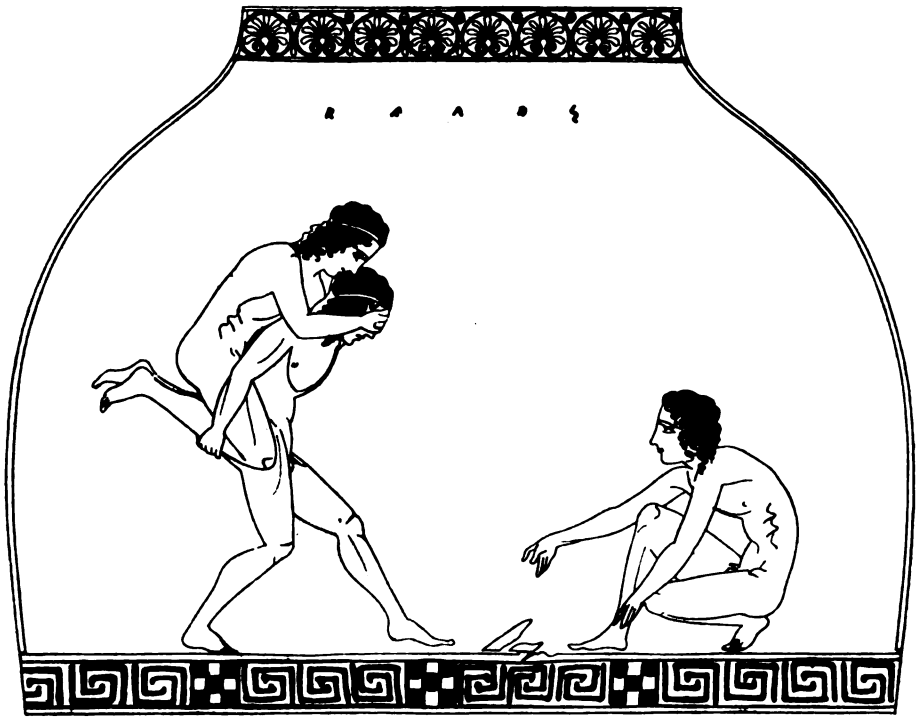


Abb. 26.

befinden sich auf dem Modell zwei Würfel, und die Spur eines dritten ist kenntlich, der gewiß ebenso wie die beiden anderen die 6 zeigte. Der gesamte dargestellte Wurf betrug somit 3 mal 6 = 18, und diese Zahl stimmt zu den 2 mal 9 = 18 Steinen, mit denen die beiden Enden der Striche besetzt sind. Das heißt: es ist ein Glückswurf dargestellt, auf Grund dessen man sofort das Spiel gewann, da man alle Stellen mit Steinen besetzen konnte. Vielleicht weihte ein griechischer Spieler dies Modell der Gottheit, der er seinen Erfolg zu verdanken glaubte. Möglich auch, daß man es einem Toten als Erinnerung an einen Glückswurf ins Grab mitgab. Möglich endlich, daß jemand sich ein solches Glücksmodell zulegte in der Meinung, dadurch im Besitze eines Talismans zu sein, der ihm

Digitized by Google

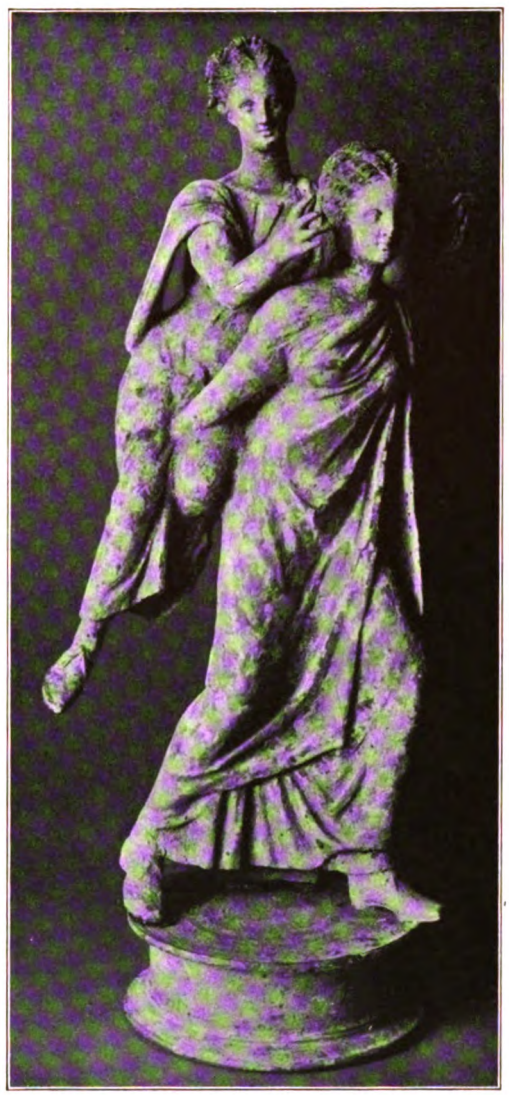


Abb. 27.

durch magische Einwirkung zu erfolgreichem Spiel verhelfen könnte. Auf einer bekannten Amphora des Exekias, Abb. 25, sieht man Achilleus und Aias zu beiden Seiten eines Spieltisches von der Art des epidaurischen sitzen und ihre Steine schieben. Achilleus ruft „vier" und Aias „drei". Damit sind die Würfe bezeichnet, die sie geworfen haben. Es liegt nahe anzunehmen, daß der Maler dabei an die beiden häufigsten Würfe des Astragals dachte, wenn auch für ein 'Brett'spiel wie das dargestellte, soviel ich sehe, nur kubische Würfel bezeugt sind.

Auf Abb. 26 erscheint das sogenannte Huckepackspiel, der Ephedrismos. Man wirft nach einem Stein, dem Dioros, mit einer Kugel oder einem anderen Stein. Trifft man ihn und wirft ihn um, so hat man gewonnen, im umgekehrten Fall verloren. Der Verlierende muß den Gewinner auf den Rücken nehmen und, während ihm dieser die Augen zuhält, mit seinen Füßen den Boden abtasten, bis er den Dioros berührt. Man bemerkt auf dem Bild, wie der Besiegte den Fuß suchend nach vorne streckt, er ist von seinem Ziele nicht mehr weit entfernt. Erwartungsvoll sieht ein unbeteiligter Dritter dem Augenblick entgegen, wo der Besiegte den Stein berühren wird und das Spiel einen neuen Anfang nehmen kann. Dasselbe Motiv bietet Tafel 20, wo zwei Satyrn das gleiche Spiel miteinander spielen. Dioros und Kugel sind hier besonders deutlich angegeben. Den Augenblick nach der Berührung des Steins stellt die Terrakottagruppe Abb. 27 dar, denn hier hat das auf dem Rücken sitzende Mädchen ihre Hände bereits von den Augen der Besiegten entfernt.

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

Beim Symposion wurde das Kottabosspiel gespielt, das die Schlußvignette vor Augen führt. Um die Mitte eines hohen Schaftes war eine runde metallene Scheibe befestigt, der sogenannte Manes. Auf die Spitze des Schaftes legte man eine kleinere Metallscheibe, die Plastinx, die sich in labilem Gleichgewicht befand. Es galt nun mit der Neige des Weins, die man aus der Trinkschale herausschleuderte, die Plastinx so zu treffen, daß sie das Gleichgewicht verlor und auf den Manes hinunterfiel, was einen hellen Klang gab. Das Bild stellt den Moment dar, wo die Schale mit dem durch einen Henkel gesteckten Finger in drehende Bewegung versetzt und der Wein hinausgeschleudert wird. Der Mundschenk blickt nach der Plastinx empor, um den Augenblick nicht zu versäumen, wo sie getroffen wird.

Das mitgeteilte Material mag von der Mannigfaltigkeit und dem Reiz der griechischen Spiele eine gewisse Vorstellung geben. Stärker vielleicht ist der Eindruck, daß so Vieles von den Spielen, namentlich der Kinder, als allgemein menschliches Besitztum erscheint.

Digitized by Google

Digitized by Google

GRIECHISCHE LÖWENKÖPFE AUS SIZILIEN

VON

PIRRO MARCONI

Die Baumeister des griechischen Sizilien schufen ihre Bauten aus Freude an statischen Harmonien, die sie einfach und unverhüllt wachsen lassen wollten. Sie haben den Zweck eines Gebäudes niemals darin gesehen, schöne Skulpturen und Reliefs zu zeigen und sie auszubreiten wie auf einem kahlen Gerüst, vielmehr haben sie den Bau als solchen in der Erfüllung seiner Forderung gesucht, als Werk der Baukunst. Wenn wir bedenken, daß ein Tempel ohne Skulptur in Griechenland selten, ja beinahe eine Ausnahme ist, und wenn wir hingegen feststellen, daß in Sizilien die mit Plastik geschmückten Tempel selten sind, wenn wir uns daran erinnern, daß unter den Tempeln von Agrigent nur einer, das Olympieion, Skulpturen in den Giebeln gehabt haben muß, daß in Syrakus kein einziges Beispiel dieser Art bekannt ist, daß in Selinunt, der Stadt Siziliens, die am reichsten an Plastik war, nur drei der vielen Tempel geschmückt waren, und nur mit Reliefs in den Metopenflächen der Front, so wird uns dieser wesentliche Unterschied zwischen der Architektur Griechenlands und der des antiken Siziliens deutlich.

Aber trotz dieses Verlangens nach Wesentlichkeit und Einfachheit des Bauwerks fehlen den Tempeln und architektonischen Werken Siziliens die plastischen Elemente nicht völlig. Und unter ihnen sind die Reihen von Löwenköpfen, die an den Tempeln als Wasserspeier die starren Linien der Simenenden durchbrachen, die wichtigsten um ihres hohen und außergewöhnlichen Kunstwertes willen. Wasserspeier sind am Tempel kein überflüssiges Ornament wie ein Metopenrelief oder eine Giebelfigur; ihnen liegt eine Notwendigkeit zugrunde, sie dienen einem Zweck. Der Notwendigkeit, das durch den Regen sich auf dem Dach sammelnde Wasser abzuleiten, ist in der primitiven griechischen Architektur durch einfache Terrakottaröhren entsprochen worden; in den Tempeln aus dauerhaftem Material traten an die Stelle der Röhren zu dem-

Digitized by Google

selben Zweck Antefixe mit menschlichem Gesicht oder, einer aus Griechenland eingeführten Sitte nach, Löwenköpfe. So werden Löwenköpfe plastische Werke mit eigener künstlerischer Berechtigung, werden Skulptur, abgesehen von ihrer ursprünglichen architektonischen Bestimmung; und deshalb können wir sie auch für sich betrachten, losgelöst von den Gebäuden, für die sie geschaffen waren.

Im 6. Jahrhundert, der Zeit des Tempels von Ephesos und des pisistratischen Hekatompedon, die durch ihre schönen Löwenköpfe berühmt sind, gibt es an den Tempeln Siziliens keine Löwenköpfe als Wasserspeier. Wir haben aus dieser Zeit nur wenige Löwenköpfe aus Terrakotta oder Fragmente von solchen (ein Fragment aus Megara, eines aus Leontini und aus Selinunt ein Fragment der Mähne eines auffallend großen Kopfes), aber nichts, was etwa der Fülle von Antefixen und Löwenköpfen vom Tempel zu Thermos vergleichbar wäre. Es ist außerordentlich merkwürdig, daß auch durch ihre Plastik bedeutende Tempel nicht solche Wasserspeier besitzen, und daß, wie die jüngsten Ausgrabungen, besonders in der Gegend von Syrakus und Agrigent, gezeigt haben, die kleinen Tempel und archaischen Heiligtümer, obwohl sie sonst reich an plastischem und polychromem Terrakottaschmuck sind, dennoch die ältesten Typen der Röhren-Wassertraufen bewahren, anstatt sie durch Löwenköpfe zu ersetzen. Auch die Antefixe sind äußerst selten. Selbst in Groß-Griechenland reichen die schönsten Gruppen von Terrakotta-Löwenköpfen bisher nicht über den Anfang des 5. Jahrhunderts, und nur Fragmente bis in die Mitte des 6. Jahrhunderts. Erst zu Beginn des 5. Jahrhunderts, der Zeit, in der der kanonische dorische Stil seine letzte Entwicklungsstufe erreicht, wird dieser Brauch auf der ganzen Insel allgemein üblich. Er währte jedoch nicht viel länger als etwa 50 Jahre, zwischen 480 und 420 vor Christus, der Blütezeit der großen Baukunst auf der Insel, in der der größte und wichtigste Teil der griechischen Bauten entstanden ist. Zunächst, in einer Zeit der reinen Architektur, bleibt der Gebrauch auf die Tempel beschränkt, dann erweitert er sich und dehnt sich auch auf profane Gebäude und Brunnen aus.

Bis vor wenigen Jahren war fast nichts von den hier gezeigten Werken bekannt und das einzige Beispiel ihrer Art in Sizilien war die wundervolle Gruppe von Köpfen der Nordseite des Tempels von Himera. Erst vor zehn Jahren wurden die Köpfe des Athenatempels von Syrakus, die einige Jahre vorher ausgegraben worden waren, bekannt, und als der

Digitized by Google

glückliche Finder, der Fürst der italienischen Archäologen, Paolo Orsi, sie ausstellte, konnte er es noch beklagen, daß solche nur von zwei der vielen sizilischen Tempel vorhanden waren, und daß zur Auffindung anderer keinerlei Nachforschung in dem Bereich der großen südlichen Heiligtümer Agrigent, Selinunt, Segesta und Himera vorgenommen wurde. Selten und verstreut waren die Funde; bei den großen Tempeln, besonders in Selinunt und Agrigent, hatte man zwar Ausgrabungen vorgenommen, aber die Arbeiten waren so wenig einheitlich und mit so geringer Sorgfalt ausgeführt worden, daß wir jetzt in den Museen Löwenköpfe und Fragmente haben, deren Herkunft ungewiß oder unbekannt ist. Bis vor kurzem war es unmöglich festzustellen, daß eine vor wenigen Jahren gefundene Reihe von Fragmenten strenger Löwenköpfe zu dem sogenannten Dioskurentempel von Agrigent gehört, und erst durch die letzten gleichartigen Funde im Bezirk des Tempels konnte diese Frage geklärt werden, die von grundlegender Bedeutung für die Datierung des eigenartigen und schwer verständlichen Gebäudes ist. So mußte ich selbst, als ich kürzlich über verschiedene Teile von Löwenköpfen aus den Magazinen von Agrigent und Palermo berichtete, in der Bestimmung ihrer Herkunft zurückhaltend sein, mich bei den Nachforschungen beschränken und auf viele Ergebnisse verzichten, die, wenn auch nicht für die Fragen des plastischen Stils, so doch für die der Architektur und Topographie der antiken Städte hätten nützlich sein können.

Die Auffindung und die Veröffentlichung der Löwenköpfe von Syrakus gab das Signal zu einer Reihe von glücklichen Funden, vor allem im Bereich von Agrigent, so daß wir dort in den Jahren 1919—1929 durch die Aufdeckung der Gruppe von Köpfen des Demetertempels, der sogenannten Herakles- und Asklepiostempel, der Fragmente der Köpfe des sogenannten Kastor- und Polluxtempels und eines griechisch-römischen Peristylgebäudes bereichert wurden. Dieses reiche Verzeichnis ist soeben erst durch die letzten großen Funde einer Gruppe von Köpfen von der Südseite des dorischen Tempels von Himera vervollständigt worden, die völlig verschieden von den schon bekannten der Nordseite sind.

In der Entwicklungsreihe der sizilischen Löwenköpfe verfolgen wir eine Bewegung, einen Wandel des griechischen Kunstideals, das sich an

Digitized by Google

überlieferten und eingeführten Motiven entwickelt, neue Werte erzeugt und zu Höhepunkten der Wirkung und der künstlerischen Kraft führt. Wenn wir angesichts dieser uns mit Bewunderung erfüllenden Kunstwerke bedenken, daß die Künstler, die sie schufen, niemals das, was sie darstellten, in der Wirklichkeit gesehen haben, in einer Wirklichkeit, die es in fernen Ländern dennoch gab; wenn wir uns zudem daran erinnern, daß sie vielleicht nicht einmal bei der allerersten Darstellung ihr Vorbild in der Natur suchten, sondern feststehende Darstellungen übernahmen, um sie zu verändern, also in ihrem Schaffen nicht von der Natur, sondern schon von einer aus menschlichem Empfinden heraus geformten Darstellung ausgingen, so können wir nicht anders als betroffen sein von der Wirksamkeit, der erschreckend großen Lebendigkeit und der vollendeten Eigenart eines jeden dieser Werke, die allein aus dem Geiste der Menschen geboren sind.

Aber das führt uns wieder zu dem Wesen und dem Wert der griechischen Kunst: zu der ungeheuren Kraft ihrer Vereinigung von Tradition mit lebendiger und persönlicher Genialität. Nirgends isolierte Versuche von Menschen, die ihrer Umgebung entfremdet sind, nirgends völlige Unabhängigkeit von den anderen und der Rasse, sondern stets das Von-neuem-Beginnen aller an demselben Anfang, das Annehmen desselben Vorwurfes der Darstellung von allen, derselben darstellerischen Kräfte, damit wenigstens einer sie zur wahren Vollendung im Werke führe.

Wenn heute ebensoviele Künstler es unternähmen, den Kopf eines Löwen darzustellen, welch tiefen Unterschied, welchen Mangel an richtigem Verhältnis, welch unorganische Bemühungen persönlicher Ausdeutung würden wir haben, so daß wir uns gar nicht mehr zurechtfinden könnten. Hier indessen sind Jahrhunderte der Kunst und der Darstellung am Werk, in denen Tausende von Individuen gewetteifert haben; der Letzte schließt sich an den Ersten an, und indem er die Überlieferung und die Art des Strebens des Ersten und den Ausdruck des von ihm erschauten Problems in sich lebendig erhält, beschließt er mit seinem Werk alle Werke der anderen und bewahrt trotzdem seine Eigenart. So liegt die Bindung nicht im Äußerlichen, sondern in dem plastischen und stilistischen Gehalt, in dem Stellen des Problems, in dem tiefsten Anschauen der Welt.

In Sizilien und Griechenland findet sich im allgemeinen in der plastischen Darstellung des Löwen sehr viel Gemeinsames; aber dies stammt

Digitized by Google

ursprünglich nicht aus Griechenland. Die Griechen haben in der Beschreibung und den beschreibenden Angaben die Gestalt des Löwen vom fernen Orient übernommen. Die ältesten griechischen Versuche sind vielleicht in Kreta entstanden, aber auch sie erinnern nicht durch den Kunstwert, sondern nur im Äußerlichen (der gerunzelten Schnauze, der struppigen Mähne, den tiefen Zügen um das weitgeöffnete Maul, der hängenden Zunge), also im Naturgegebenen an die Darstellungen einer lange vorhergehenden Epoche der orientalischen Kunst Ägyptens, Assyriens und anderer Länder.

Indem die Griechen die Arbeit auf der Grundlage dessen, was andere empfanden, begannen und eine von Fremden erdachte Grundform ebenso annahmen, als käme sie unmittelbar von der Natur, veränderten sie während des ganzen Ablaufs der griechischen Kunst weder Grundform noch Voraussetzungen. Sie brachten jedoch hinzu das tiefe Streben, die so flüchtige Form zusammenzuschließen und zu erhärten. Ihnen war die vorhandene Ausdrucksweise wie ein Naturgegebenes, hatte den Wert einer unmittelbaren Aussage der uns umgebenden Welt, an die der Künstler seine ordnende und bindende Fähigkeit heranbringt, um sie durch seine Vision zu verwandeln.

Verschieden und doch einander gleich sind also die Werke, die wir sehen werden. Die Eigenart eines jeden beruht nur auf einigen wesentlichen Einzelheiten, und so verstehen wir, daß ein oberflächlicher Betrachter alle diese Werke für gleichartig halten könnte, die für unser Empfinden in ihrer tiefsten Anschauungs- und Wesensart äußerst verschieden sind.

Wir sagten, daß die Einführung der Löwenköpfe als Wasserspeier erst spät in Sizilien erfolgte. Aber dies soll nicht besagen, daß ein endgültiger Typus angenommen und daß auf persönliches Streben verzichtet worden sei. Schon in den kleinen Bildnissen der Münzen suchten die Künstler des 6. Jahrhunderts die kraftvollen und majestätischen Züge des wütenden Raubtieres anschaulich zu machen, auf das Wesentliche zurückzuführen und in eine Form zu bannen. Jeder, der die wunderbare Reihe von Tetradrachmen aus Leontini vom Anfang bis zum letzten Viertel des 5. Jahrhunderts kennt, kann in ihnen das Ergebnis eines langen und eingehenden Suchens wiederfinden. Und auch die Terrakottaplastik hat, ausgehend von jonischen und orientalischen Motiven, den König der Tiere oft abgebildet. Seine ersten plastischen Darstel-

Digitized by Google

lungen sind die aus Jonien eingeführten Statuetten der von den Phönikern übernommenen Tierkampfgruppen. Auf der Insel selbst wurden im Laufe des 6. Jahrhunderts zahllose andere gemacht und viele voll größter Wirkungs- und Ausdruckskraft.

Das Bild des Löwen war also stets lebendig und gegenwärtig gewesen, das die Künstler des 5. Jahrhunderts gleichsam als Höhepunkt in den Wasserspeiern der Tempel verewigen sollten. Die Zeitspanne, in der sich diese abschließende Tätigkeit auswirkt, ist kurz; wie wir sagten, kaum länger als 50 Jahre, da die Zeit der unglücklichen Kriege vom Ende des 5. Jahrhunderts die fruchtbare Bautätigkeit der Griechen in Sizilien zunichte machte. Aber welch wunderbare Blüte in dieser kurzen Zeit! Vielleicht kann sich kein anderer Bereich der klassischen Welt geschlossenerer, zahlreicherer und glanzvollerer Schöpfungen rühmen. Eine wahrhaft wunderbare Fruchtbarkeit war entstanden in einer nicht langen Zeit siegreichen Friedens, die die schöpferischen Kräfte der Menschen hundertfach gesteigert zu haben scheint. Ein einzig dastehendes Ereignis in der klassischen Welt. Eine Reihe von Künstlern schuf so hohe und so verschiedene Bildwerke des lauernden und wilden Raubtieres in der Zeitspanne von 50 Jahren, in der die Agrigenter wohl acht Tempel, darunter einen kolossalen, errichteten. Und jede Kunstform strebte mit aller Macht nach der Vollkommenheit, als hätte sie ein dunkles Ahnen des nahen Endes.

Fast gleichzeitig bieten sich uns drei Gruppen von Löwenköpfen dar, die reichsten und vielleicht auch wichtigsten des antiken Sizilien, bei denen es schwer ist, ein Früher oder Später festzustellen. Es sind die des Athenatempels in Syrakus, des Demetertempels in Agrigent und des dorischen Tempels in Himera.

Wenn wir sie im ganzen überblicken, erkennen wir eine Fülle von Gemeinsamem in der Schnauze, in den Zügen, die das Fletschen bezeichnen, in den dreifachen regelmäßigen Strahlen der Büschel und Locken der Mähne. Es wiederholt sich in ihnen wie auch in den anderen älteren Löwenköpfen Griechenlands eine fast kanonische Struktur: es wechseln jedoch die Einzelheiten, es wechselt vor allem der Ausdruck, die Konzentration des inneren Lebens; es ist, als werde das gemeinsame äußere Schema mit der jeweiligen Eigenart erfüllt.

Die Syrakusaner Marmorköpfe sind sehr klein. Die Kleinheit ist durch ein merkliches Herausspringen betont, durch etwas Scharfes, Katzen-

Digitized by Google

haftes, Flüchtiges, das dem geringen Vorspringen der abgeflachten, fast platt gedrückten Einzelheiten und der nur wenig tiefen Einarbeitung der Züge, die das Fletschen und das Heraufziehen der Schnauze angeben, zuzuschreiben ist; die Ohren sind nicht hochgestellt, sondern nur wenig herausragend, wie nach hinten gelegt. Die Mähne hat eine dreifache Anordnung der Locken, deren erste ausgearbeitet ist, während die anderen eine einheitliche plastische Masse bilden, auf der die einzelnen Locken, wie auf einem Hintergrund gezeichnet, durch Reihen von Flämmchen angedeutet sind. Das Maul ist nicht voll und breit, sondern die Vertiefung über den nach außen gekehrten Lefzen, die das Herausstehen der Backenknochen bezeichnet, verfeinert und mildert die Wucht des Ganzen, vor allem den Ausdruck majestätischer Größe. Diese ein wenig dünne und spitz zugehende Schnauze mit ihrer Umrahmung durch den inneren Kranz der breiten und vollen Mähne ist voller Wirkungskraft und gesammelter Energie. Es ist, als ob das Tier, von Gefahren umgeben, sich zur Verteidigung zusammenkauere, die äußerste und erbittertste Abwehr durch drohendes Zähnefletschen anzeige, den Körper zum Sprunge bereitend: die Muskeln spannen sich, das Fell und die Ohren legen sich flach an. Stärkste Intensität also, der jedoch die Majestät und Großartigkeit des Löwen fehlt.

Aus der gleichen Auffassung entstanden, reihen sich an die Syrakusaner Köpfe viele andere in Sizilien, die uns jedoch leider nur vereinzelt überkommen sind, so daß wir sie keinem bestimmten Gebäude, manchmal nicht einmal einem bestimmten Ort, zuweisen können. Unter ihnen wähle ich den besten aus, einen Marmorkopf aus Agrigent, der den Syrakusanern zeitlich am nächsten steht und noch ungebrochen auf einem Teil einer sehr einfachen und archaischen Sima sitzt (Abb. 1). Die Schnauze ist ohne irgendeinen sich aus der Modellierung heraushebenden Zug länglich und zurückfliehend, die Augen sind klein und flachliegend, und nur auf der Stirne sind zwei Buckel über dem inneren Augenwinkel. Ein einziger Kranz von langem und borstigem Haar ist wie nach rückwärts gestrichen und auf Nacken und Hals anliegend; aus den Zügen tritt uns die wilde Hinterlist des bösartigen Raubtieres entgegen, fast schmerzlich ist die Öffnung des Maules von den weichen, nach außen gekehrten Lefzen umgeben, unter denen die kurzen und starken Zähne erscheinen.

In diesen Werken scheint es manchmal, als sei nicht ein Löwe, son-

Digitized by Google

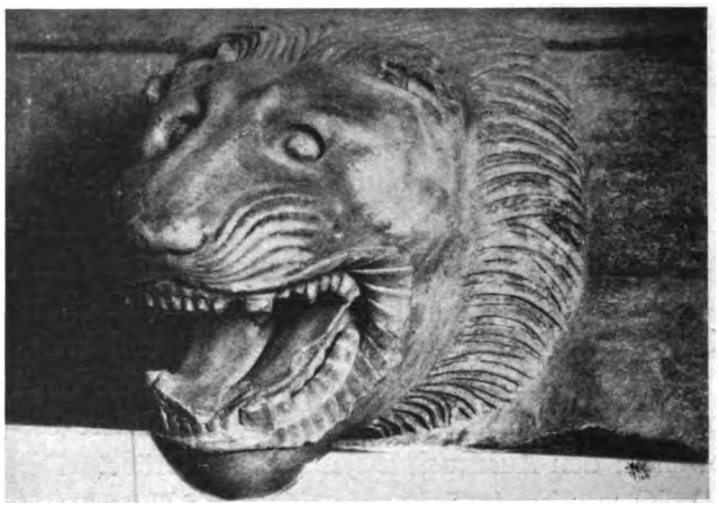


Abb. 1. Löwenkopf von unbekanntem Gebäude aus Agrigent. Museum von Palermo.

dern ein anderes Tier des Katzengeschlechtes, etwa ein Panther oder ein Leopard, dargestellt, als beruhe daher der Unterschied auf dem verschiedenen, von der Natur gegebenen Vorbild. Manchmal aber glauben wir, daß es sich um eine verschiedene Auffassung desselben Tieres, des Löwen, handle, der in einem anderen plastischen Typus verwirklicht sei. Wir finden in der Tat auch unter den Löwenköpfen Griechenlands dieselben beiden ausgesprochenen Auffassungen: eine großartigere, feierlichere, geschlossenere, mit mächtiger Mähne, festen und tiefen Zügen, dichter und gesammelter in der plastischen Bildung; und eine andere, die flacher, glatter und vorspringender ist, mit dem wilden und bösartigen Ausdruck der lauernden und sich verteidigenden Bestie. Da wir die gleichen Auffassungen in den griechischen Gegenden, am Artemision von Ephesos, am Siphnierschatzhaus und dem archaischen Apollontempel in Delphi, in den vereinzelten Löwenfiguren von Xanthos, Keos, Theos finden, also in Werken aus ausgesprochen jonischem Gebiet, deren erste bis tief in das 6. Jahrhundert reichen, so handelt es sich, wie wir schon ausgeführt haben, um eine besondere Auffassung, die auf jonischem Boden entstanden, sich von da aus nach Griechenland und bis zur fernen Insel im Mittelmeer ausgebreitet hat.

Die Auffassung, die alle übrigen sizilischen Löwenköpfe, sowohl die von Agrigent als die von Himera, beseelt, ist hiervon verschieden durch eine summarische und systematische Behandlung, die sich teils in archai-

Digitized by Google

Abb. 2. Löwenkopf vom Demetertempel in Agrigent. Museum von Agrigent.

scheren Zügen, teils in einem unbewußten Zurückgreifen auf eine dekorative Symmetrie der Einzelheiten äußert. Von diesen und wohl von allen sizilischen Köpfen sind die erst vor kurzem aufgefundenen des Demetertempels in Agrigent (Abb. 2, 3) die ältesten. Das Vorspringen der Schnauze von der Basisplatte ist geringer, sie hebt sich von der zerzausten Mähne ab, deren Locken reich und plastisch, wie zum Angriff bereit, aufgerichtet und struppig sind. Das Fletschen des Maules und die Runzeln der Nase sind durch tiefe und energische, fast parallel laufende Züge angegeben, auf denen der Schatten sich verdichtet und beharrt. Ebenso sind die Augen nur skizzenhaft ausgeführt, aber voll Energie, mit schneidenden und bestimmten Zügen, hart von einer behauenen Kante begrenzt, die um die Fülle des verdichteten Schattens eine flache und einfache Begrenzung legt. In den ruhigen Teilen dehnt sich die Oberfläche der Schnauze regelmäßig aus, ohne Modellierung und ohne Bewegungen, wenn man von einer Vertiefung absieht, die in der Art einer breiten Furche den Kopf wie in zwei Hälften teilt, die Mitte der Stirn und des oberen Teils der Nase betonend. Vielleicht

Digitized by Google

Abb. 3. Löwenkopf vom Demetertempel in Agrigent. Museum von Agrigent.

beruht der Reiz des Werkes in dem Kontrast zwischen dieser ruhigen Oberfläche, den schattentiefen Zügen, die sie in der Mitte durchbrechen, und der bewegten und zackigen Fülle der Mähne, die sie umgibt. Die bewegte und eindringliche Lebendigkeit des wilden Tieres ist in diesen Bildwerken in einer einheitlichen und dekorativen Auffassung festgehalten. Die Schärfe der Züge verrät das unmittelbare Erbe des Archaischen, an deren Schwelle dieses Werk steht. Die Präzision der regelmäßigen Bögen, in die die weiche Fleischigkeit der schwellenden Lefzen übertragen ist, die Symmetrie der eingeschnittenen Züge der Schnauze und der Strahlen des Felles verraten die Unmittelbarkeit der Erinnerung, die wie ein strenges Maß die Formung des Bildes bestimmt. Aber dies verhüllt und bedeckt nicht die Wirksamkeit des kräftigen und bestimmten plastischen Ganzen. Eine andersartige Auffassung, eine andere Empfindung hat die Wildheit des Raubtieres zu einer Art von Adel, Hoheit und ruhiger Würde erhoben; es ist ein neuer, mehr vergeistigter, aber darum nicht weniger lebendiger und eindringlicher Ton, der in Erscheinung tritt.

Digitized by Google

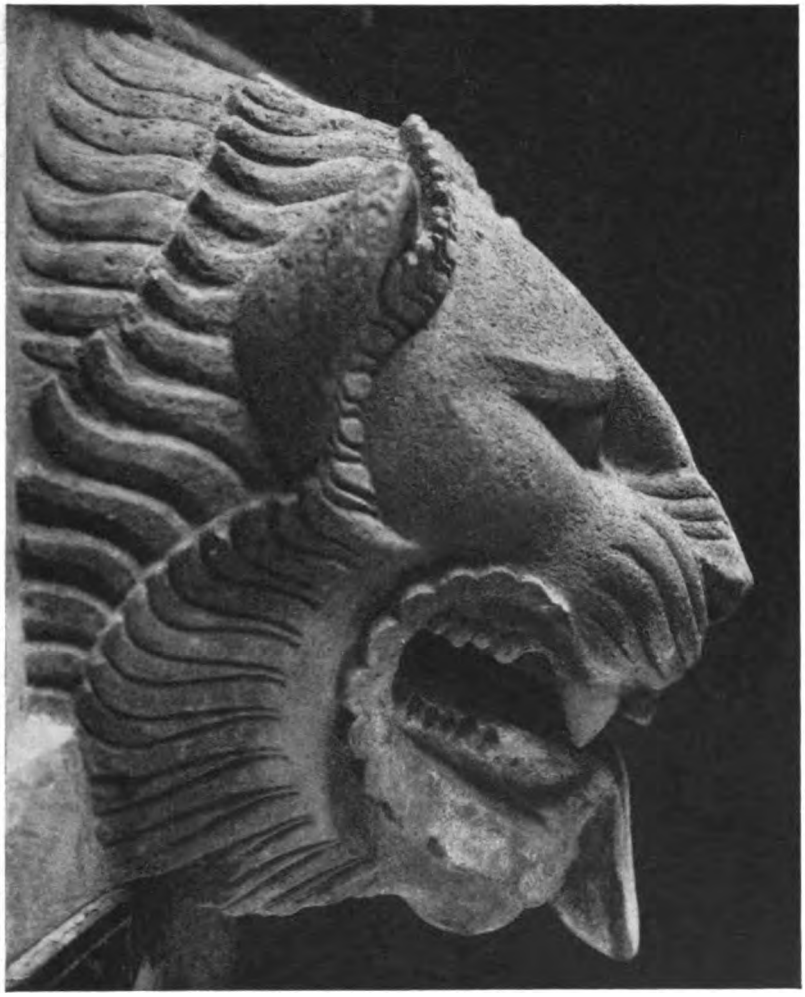


Abb. 4. Löwenkopf von der Südseite des Tempels in Himera. Museum von Palermo.

Die Reihen der Löwenköpfe, die zu einem Tempel gehören, sind bei den griechischen Tempeln gleichartig, das heißt nach demselben Modell gemacht; die einzelnen Köpfe können zwar in bestimmten Einzelheiten der Ausführung voneinander abweichen, aber in der Gesamtauffassung sind sie gleich. So müßte es eigentlich immer sein, denn da die Gesimsteile eines Gebäudes gleichzeitig gesetzt werden, so ist es nur sinngemäß, daß ein einziger Künstler den Typus der Wasserspeier formt, auch wenn sie dann von vielen ausgeführt werden. Dies halte ich für das allen griechischen Tempeln Gemeinsame.

Zu meiner großen Überraschung brachte die letzte Ausgrabung an

Digitized by Google

Abb. 5. Löwenkopf von der Südseite des Tempels von Himera. Museum von Palermo.

der Südseite des Tempels von Himera eine Reihe von Löwenköpfen (Abb. 4, 5) ans Licht, die völlig verschieden sind von denjenigen, die der Zufall vor vielen Jahren bei der Anlegung eines Stalles auf der Nordseite des Tempels aufdeckte (Abb. 6 und Tafel 21). Zwei und untereinander ganz verschiedene Vorbilder lagen vor und jedes von ihnen bestimmte alle Köpfe von je einer Hauptseite des Tempels. Die Arbeit muß zwei Künstlern anvertraut gewesen sein, die unabhängig voneinander arbeiteten. Die Verschiedenheit ist wesentlich, wenn sie mitunter auch nur in den weniger sichtbaren Einzelheiten besteht.

Bei dem einen Typus nähert sich die Schnauze, in die Mähne ein-

Digitized by Google

LÖWENKOPF VON DER NORDSEITE DES TEMPELS IN HIMERA.
MUSEUM VON PALERMO

Digitized by Google

Digitized by Google

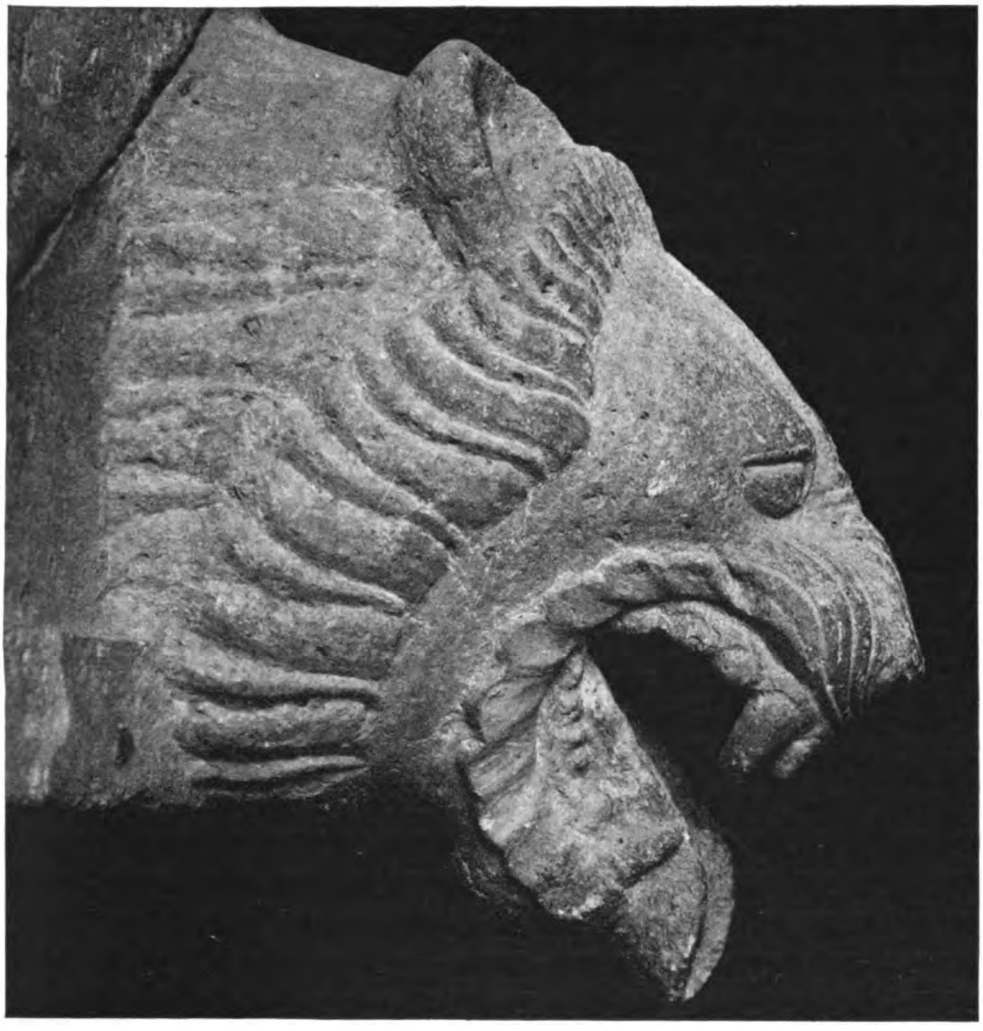


Abb. 6. Löwenkopf von der Nordseite des Tempels in Himera. Museum von Palermo.

gebettet, einem Quadrat mit stumpfen Ecken; bei dem anderen liegt die Linie der größten Breite in der Mitte und nimmt nach oben und unten die Form eines doppelten Dreiecks an. Der eine hat eine tiefe Mittelfurche auf der Stirn und zwei Buckel über den Augen. Bei dem anderen ist die Stirne platt, die Mittelfurche kaum sichtbar. Der eine hat flache, mandelförmige, geschweifte Augen, die durch zwei parallele Einschnitte hervorgerufen sind, die des anderen sind dreieckig geschnitten, kaum über die oberste Fläche hinausragend, tief eingegraben, und darüber und darinnen ist die klare Umrandung zu einem flach behauenen schmalen

Digitized by Google

Band abgestumpft. Der eine hat auf der Schnauze und der Nase die Runzeln durch Einfurchungen angegeben, die mit geringer Tiefe die Nase der ganzen Länge nach durchziehen und am Ende abbiegen, während zwei andere die Nase an der Wurzel zwischen den Augen abschließen. Der andere Typus hat tiefe und feste Züge, die über den beiden Lippen abgerundet sind, und nur drei Runzeln, die die Nase in Form eines umgekehrten Bogens durchqueren. Der eine hat kurze und anliegende Ohren; seine in schwachem Relief gebildete, fast kreisförmige Mähne besteht aus Flämmchen, von denen ein zarteres und ein stärkeres sich abwechseln. Der andere hat steile und aufrechte Ohren und eine Mähne von tiefen und festen Locken, die oben auf dem Kopf und an den beiden rückwärtigen Ausstrahlungen besonders scharf gezeichnet ist; um die Schnauze bildet das Fell eine ausgebuchtete Abgrenzung mit drei vorspringenden Punkten, einem oben auf der Stirne und zwei an den Seiten, dem aufgesperrten Rachen entsprechend.

Die schon bekannten Köpfe (Abb. 6 und Tafel 21) wurden stets als ganz hervorragende Stücke angesehen, und sie sind in der Tat von vorne voll wilder, gesammelter und machtvoller Energie, und im Profil (Abb. 6) scheint es (wenn auch durch die Restaurierung das Maul fälschlich zu weit geöffnet und der Unterkiefer zu tief gesetzt ist), als ob sich das Raubtier im Angriff auf den Feind stürzen wolle. Das von reichem Leben erfüllte Bild ist das eines wilden und schmiegsamen Tieres; das kleine böse, flache und geschweifte Auge verstärkt unseren Eindruck von Gefahr; in der Anspannung der Muskeln, dem Runzeln der Nase liegt etwas Zusammengezogenes und Listiges, eine verborgene Tierhaftigkeit mit all ihrer Treulosigkeit. Das Werk gibt dieser Auffassung in tiefer und erschöpfender Weise Ausdruck.

Völlig verschieden sind die anderen (Abb. 4, 5); ihre Schönheit beruht auf gänzlich neuen Werten und Zusammenklängen. Sie bewahren den wilden, kämpferischen Ausdruck von höchstem Stolz und stärkster Energie, sind gesammelt und geduckt wie zum Kampfe bereit, aber die Wildheit herrscht nicht ausschließlich, sie ist wie veredelt, gesteigert und von einem tieferen Hauch beseelt. Jeder allzu tierische Zug ist gemildert, der allzu entschiedene Ausdruck ist verallgemeinert. Zu dieser Wirkung trägt vor allem das tiefe, in der Eindringlichkeit und Festigkeit des Blickes beinahe menschliche Auge bei, das bisweilen einer erhabenen Majestät nahekommt.

Digitized by Google

Wir bemerken also ein Abschwächen und Mildern, das sie den Köpfen des Demetertempels von Agrigent nahebringt; wohlverstanden, die von Himera sind eine viel feinere und vollkommenere Arbeit und sind etwa 20 Jahre später als jene. Aber wenn wir unter den vielen Löwenköpfen Siziliens zu diesen ein Gegenstück suchen wollen, so bieten sich uns nur die von Agrigent dar. Auch ist dies nicht die einzige Analogie zwischen den Tempeln von Himera und Agrigent, denn wir finden sehr viele konstruktive Grundformen und Einzelheiten der Tempelbaukunst von Agrigent in der von Himera wieder. Es ist nicht schwer dies zu erklären, denn in der Zeit von 480—470 war Himera der Hauptstadt der Südküste unterworfen. Aus diesem Grunde und wegen der aufgezeigten Verfeinerung glaube ich in der Annahme nicht allzu kühn zu sein, daß dieselben Künstler und vielleicht auch dieselben hierfür besonders ausgebildeten Handwerker an den Tempeln der beiden Städte gearbeitet haben.

Diese drei Reihen von Löwenköpfen, die ersten Siziliens, lassen sich chronologisch zwischen die Jahre 490—460 einreihen. Wir können uns die ersten, wohl die von Agrigent, nicht älter denken, und die letzten, die wohl die von Syrakus sein werden, nicht später. Wenn wir die beiden Reihen der Köpfe von Himera getrennt voneinander gefunden hätten, so würden wir um der stilistischen Merkmale willen an ihrer Gleichzeitigkeit gezweifelt haben. Aber in allen übrigen Teilen des Tempels besteht hier eine derartige Einheitlichkeit, daß wir nicht annehmen können, es sei an dem Tempel länger als zehn Jahre gebaut worden. Wir halten an der überlieferten Datierung in das dritte Jahrzehnt des 5. Jahrhunderts fest; der Tempel muß unmittelbar nach dem griechischen, unter den Mauern Himeras errungenen Sieg über die Karthager errichtet worden sein.

Von den Löwenköpfen Agrigents scheinen die des sogenannten Kastor- und Polluxtempels denen des Demetertempels gleich und ihnen auch zeitlich nahe zu sein. Bei den letzten Grabungen wurden viele Fragmente von jenen gefunden, die zwar zu einer völligen Wiederherstellung nicht ausreichen, uns aber den erstrebten Anhalt für die Datierung der ersten Errichtung dieses Gebäudes gegeben haben. Nicht sehr viel später sind die beiden Typen derjenigen Köpfe, die in der Nähe des Heraklestempels gefunden worden sind.

An demselben Tempel zwei verschiedene Reihen von Löwenköpfen mit verschiedenen Simen; einmal sind die Köpfe aus demselben Stück mit der sehr kräftigen, geschmückten und klar ausgearbeiteten Sima zusammen-

Digitized by Google

gearbeitet, das andere Mal sitzen sie auf schmalen viereckigen Platten, die in entsprechende Vertiefungen einer Sima eingelassen werden mußten, von der kein Rest gefunden worden ist. Demnach ist die Zugehörigkeit zu der gleichen Werkstatt unbestreitbar durch den Fundort, und ebenso unbestreitbar ist, daß sie um mindestens ein halbes Jahrhundert jünger sind als das Gebäude, zu dem sie gehörten, und das, nach den architektonischen Formen zu schließen, Ende des 6. Jahrhunderts erbaut wurde. Wir brauchen nur daran zu denken, daß an anderen griechischen Tempeln, zum Beispiel Tempel F von Selinunt, Entsprechendes geschehen, daß die erste Terrakottasima durch eine aus Stein ersetzt worden ist. Aber viel schwieriger ist es zu erklären, wie es möglich ist, daß sich an demselben Gebäude zwei Steinsimen finden mit zwei verschiedenen Gruppen von zeitlich kaum unterschiedenen Löwenköpfen, die dem Fundort nach beide an der Außenseite gewesen sein müssen.

Man hat gemeint, daß der Tempel hypäthral war und daß das Innengesims der Wände als vollständiges Gebälk mit Sima und Löwenköpfen ausgebildet war, aber das setzt ein nach innen zur Cella geneigtes Dach voraus und folglich auf dem Pteron ein Satteldach über Firstbalken mit je einer Dachtraufe nach außen und innen. Da aber unsere gegenwärtigen Kenntnisse über Hypäthralanlagen des Altertums noch ungenügend sind, kann diese Frage nicht gelöst werden; es bleibt nur die andere Hypothese, nämlich daß an den Außenseiten im Laufe von etwa 20 Jahren die einen Steinsimen durch die anderen ersetzt worden seien, was durch die Tatsache gestützt wird, daß Bestandteile beider Gruppen außerhalb des Tempels gefunden worden sind. Eine an sich mögliche und zulässige Voraussetzung; trotzdem wüßten wir keine Ursache zu nennen, weshalb es nötig gewesen wäre, innerhalb einer so kurzen Zeit die ersten schon dauerhaften Simen durch andere zu ersetzen.

Von den beiden Simen ist diejenige mit den einzelnen Köpfen die ältere; von dieser besitzen wir fünf teils ganz erhaltene, teils fragmentierte Exemplare (Abb. 7). Im allgemeinen setzen sie den Typus vom Demetertempel fort, ebenfalls klar und bestimmt in der Modellierung und in der Verteilung der tiefen Einkerbungen. Neu ist die stärkere Ausarbeitung der Schnauze und neu die tiefe Linie, die in Augenhöhe die Stirne durchfurchend sich gabelt, um sich im inneren Winkel der Augenhöhle zu verlieren; neu auch die gleichmäßige Rundung der Stirn, die durch das lebhafte Herausspringen der beiden oberen Buckel verstärkt wird. Die Mähne ist dichter

Digitized by Google

Abb. 7. Löwenkopf vom sogenannten Heraklestempel in Agrigent. Museum von Palermo.

und weniger ausgebreitet und beschränkt sich darauf, das Maul zu umrahmen durch fünf Strahlenkränze einzelner Locken, die nicht in einen allgemeinen plastischen Grund eingegraben, sondern regelmäßig verteilt und wie greifbare Flämmchen gebildet sind, um ihnen die Körperlichkeit nicht zu nehmen. Also trotz Bewahrung einer noch strengen Auffassung doch viel Neues; man hat sie wohl mit Recht in die Jahre zwischen 470—460 datiert.

Die andere als Kunstwerk höherstehende Sima ist zwanzig bis fünfundzwanzig Jahre jünger, nach 450. Unter den uns überkommenen ist nur ein 1923 gefundener Löwenkopf ganz erhalten (Abb. 8 und Tafel 22). Noch immer dieselbe Auffassung, dasselbe plastische Ganze, und doch welche Neuheit in der Gesamtheit des Werkes! Die Schnauze ist feiner, Ober- und Unterkiefer sind schlanker geworden und erscheinen ausladender und greifbarer, vor allem der Unterkiefer ist im Profil, da wo er sich von der Schnauze löst, weniger dick und rundet sich zum kleinen Kinn. Die regelmäßigen Wellenlinien der Lefzen haben etwas Feuchtes und Fleischiges und die weiche Zunge schmiegt sich an die Zähne. Die Augen liegen tief, haben lebhafte und geschwungene Ränder und verlängern sich nach

Digitized by Google

außen zu einem in seiner zarten Bildung fast menschlich wirkenden Augenwinkel. Das gleichsam nur darüber gebreitete Gewebe von Einkerbungen, die die Runzeln anzeigen, ist ein plastisch modelliertes geworden. Fühl-

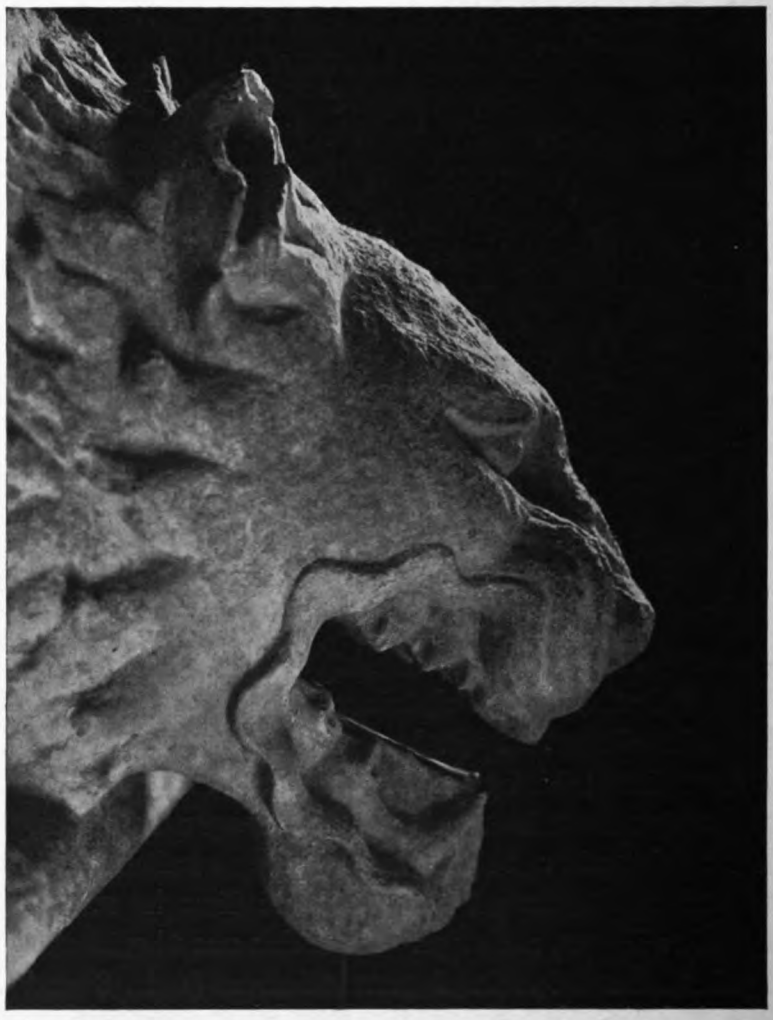


Abb. 8. Löwenkopf vom sogenannten Heraklestempel in Agrigent. Museum von Palermo.

bare und geschwungene Furchen, weich und manchmal verschwommen in den Rändern, heben den Eindruck der Lebendigkeit hervor, sind wie eine weiche und bewegte Oberfläche mit fast zögernder und unebener Formgebung, was jetzt durch die glückliche Verwitterung des Steines noch deutlicher erscheint. Die Mähne hat immer drei Lockenreihen, die an der Wurzel üppig beginnen und nach der Spitze zu sich verfeinern, sich eigenwillig

Digitized by Google

LÖWENKOPF VOM SOGENANNTEN HERAKLESTEMPEL IN AGRIGENT.
MUSEUM VON PALERMO

Digitized by Google

Digitized by Google

biegend und wendend, in fast impressionistischer Weichheit und Leichtigkeit. Der Löwe ist nicht mehr das listige wilde Raubtier, er hat sich fast vermenschlicht, denn manchmal überrascht uns ein gewisses Aufschimmern von Intelligenz und Sanftmut, der feuchte und anhängliche Blick des Hundes. In seinem gelösten, harmonischen Bild erkennen wir die Verkörperung des in der Mitte des 5. Jahrhunderts herrschenden geistigen Strebens der griechischen Kunst wieder, und jene Auffassung, die von nun an während der ganzen zweiten Hälfte des 5. Jahrhunderts dauern sollte, deren Widerhall wir in anderen Köpfen von Agrigent (wie denen vom Olympieion) und von Sizilien finden.

Unter allen ragt der Kopf von der Festung des Euryalos hervor, der von außergewöhnlicher plastischer Geschlossenheit ist. Von sehr großen Ausmaßen ist er den Kolossalköpfen von dem riesenhaften Olympieion in Agrigent vergleichbar und bewahrt den wahrhaft ungewöhnlichen Zusammenhalt des Ganzen und die innerliche Kraft, ohne durch die Ausmaße die ihm innewohnende Intensität zu verlieren. Er ist nicht mehr an die Sima gebunden, sondern nur noch aus dem gleichen Block mit einem tiefen Würfel geschnitten, der in den höchsten Teil des Baues eingesetzt werden mußte, in die Türme vom Haupttor der Festung. Die Mähne ist durch große massige Locken gegeben, jede unabhängig für sich gearbeitet, und wegen ihrer Fülle sind sie bisweilen im ersten Kranz, der die Schnauze umrahmt, in kleine Locken geteilt, die in die Masse der größeren eingekerbt sind. Die hinteren Locken sind kaum bearbeitet. Die Schnauze ist wirkungsvoll, aber auch zugleich sehr maßvoll und beherrscht. Nur die Grundformen sind hervorgehoben und die Runzeln sind tief in die faltige Haut eingefurcht. Die Augen sind realistisch, ohne Konvention, ohne Archaismen, der Ausdruck ist stets edel, ein wenig allgemein, aber der tierischen Gespanntheit beraubt. Hervorzuheben ist, daß Ober- und Unterkiefer geschlossen sind. Bei den anderen Köpfen waren die oberen und unteren Zähne weit voneinander entfernt, hier berühren sich die langen Eckzähne, und die Zunge kann nur mit Mühe dazwischen heraushängen. Vielleicht trägt auch diese Einzelheit dazu bei, den wilden und bösartigen Eindruck zu mildern.

Welch eine Wandlung im Laufe von 50 Jahren! Von einer Auffassung des in der Verteidigung geduckten Löwen voll tierischer Wut, voll heftiger Wildheit sind wir zu einer losgelösten Überlegenheit, zu einer adligen, fast herben Haltung, zu einer feierlichen und weihevollen, ja beinahe mensch-

Digitized by Google

lich zu nennenden Größe gelangt. Wunder der griechischen Seele: So erfüllt ist sie von sich selbst, so sehr fühlt sie den Menschen als das Zentrum der Welt, daß sie die ganze Natur nach seinem eigenen Bilde schafft, allen Dingen die eigene Färbung gibt, sie fast ihrer Eigenart entkleidet. Mit der Wandlung der künstlerischen Auffassung, des formalen Ausdrucks des Menschen wandelt sich auch der der ganzen natürlichen Welt. Solange der Mensch noch naturalistisch gesehen und dargestellt wird, solange behalten auch die Natur und ihre Geschöpfe das ihnen eigene Wesen, das sich selbst in der Abstraktion der dekorativ umgestalteten Darstellung bewahrt. Später, in der ersten Hälfte des 5. Jahrhunderts wird das Bild, das der Grieche vom Menschen schafft, zu einem vollen, heiteren und triumphierenden. Diese unbewußte Vermenschlichung der Naturwesen verstärkt sich immer mehr in den Löwenköpfen vom Ende des 5. und 4. Jahrhunderts. Jetzt beginnt der Mensch sich pathetisch und gequält darzustellen, so als ob ihn innerliche Bedrängnis erfüllte, als ob in seinem Inneren die dunklen Probleme erstünden, die das heitere optimistische Lebensgefühl zerstören und das Reich der Welt im Geiste verhüllen, als ob ihm nach soviel Sicherheit und Selbstbewußtsein der Herrschaft die Verlorenheit, Unverstandenheit und Fremdheit des Menschen in der Welt aufsteige. Die Darstellung, die nun der Mensch von sich selbst schafft, bestimmt auch diejenige des tierischen Bildnisses. Klare Beispiele dieser Wandlung sind in Griechenland die Reihe der Löwenköpfe vom Asklepiostempel in Epidauros und dem der Athena Alea in Tegea. Sie sind nicht mehr wild und tierisch, nicht mehr majestätisch, großartig und feierlich, sondern verfeinert und pathetisch, voll Trauer und Schmerz. Die Augen liegen tief in den Höhlen, tiefe Furchen durchziehen die Stirne wie beim Menschen, die Bögen der Augenbrauen werden dichter und verstärken sich, und aus den tiefen Höhlen dringen angstvolle Blicke; die Haare sind bewegt und wirr und sträuben sich strahlenförmig oben auf dem Kopf.

Agrigent hat uns eines der ersten Beispiele dieser neuen Auffassung in den Löwenköpfen vom Asklepiostempel gegeben. Klein und zierlich, mit einem Stück verbunden, das in Öffnungen der Sima einzusetzen war, gehören sie dem Ende des 5. Jahrhunderts an. (Wir bedauern, daß der Zustand, in dem die Werke auf uns gekommen sind, es uns unmöglich macht, ein wirksames Bild zu geben.) Die Schnauze ist schmal und vorstehend und wie abgezehrt, so daß die Knochen wie in einem menschlichen Gesicht hervorstehen. Die Stirn ist niedrig, ganz durchfurcht und

Digitized by Google

bewegt, die Augen sind tiefliegend, eingegraben in die runden Höhlen, beschattet von den herausragenden Bögen der Augenbrauen; die Mähne ist erregt, das Maul zu einer Grimasse verzerrt, die fast nichts Wildes mehr an sich hat, aber aus den Augen dringt der Blick schmerzlich und angstvoll, fast verzweifelt wie der skopasischer Heroen zum stummen Himmel, dem die Drohungen und unwiderruflichen Urteile entstammen.

Das Ende des 5. Jahrhunderts bezeichnet für Sizilien den Niedergang der großen hellenischen Baukunst und alles Suchens nach architektonischem Schmuck. Vom 4. Jahrhundert ab haben wir nichts mehr, das sich etwa mit den Löwenkopfreihen von Epidauros, von Tegea, von Halikarnaß vergleichen könnte. Kein griechischer Tempel entsteht mehr in Sizilien im 4. und 3. Jahrhundert. Nach den letzten Untersuchungen scheint es, daß die dieser Zeit zugeschriebenen Tempel fast sicher entweder dem Ende des 5. Jahrhunderts oder der römischen Epoche angehören und dann in die zweite Hälfte des 3. Jahrhunderts einzuordnen sind. Hiermit war auch der Vermehrung der plastischen dekorativen Kunstwerke ein Ende gesetzt.

Abb. 9. Terrakottalöwenkopf von unbekanntem Gebäude in Gela. Museum von Palermo.

In den wenigen Löwenköpfen, die uns aus dieser Zeit auf der Insel bekannt sind, wird ihr vielleicht ursprünglicher Gebrauch als Brunnenmündung wieder aufgenommen, eine Sitte, von der wir bisher kein Beispiel aus der Blütezeit der Kunst haben. Der kolossale Löwenkopf, der bei Ciane zutage kam und sich jetzt im Museum von Syrakus befindet, war fast sicher eine Brunnenmündung; ich glaube ihn der ersten Hälfte des 4. Jahrhunderts zuschreiben zu können (Tafel 23). Er hat kugelförmige und ziemlich vorstehende Augen, die geschwungenen Brauen sind durch eine starke Anschwellung im inneren Winkel übertrieben hervorgehoben, zwischen der Nase und der Oberlippe sind andere parallele Schwellungen, und starr und hart sind die Lefzen um die geschlossenen Zähne. Die Mähne erinnert in ihrer Behandlung an diejenige vom Anfang des 5. Jahrhunderts; sie ist als bewegte und gewellte Masse gebildet, auf der die einzelnen, ziemlich weichen und gerundeten Locken, jede für sich in

Digitized by Google

ungefähr gleichmäßiger Verteilung eingeschnitten sind. Diese Art, die Mähne wiederzugeben, ist in ihrer Nüchternheit und Lebendigkeit recht überzeugend. In den im Nacken flach liegenden Locken können wir die Weiterentwicklung eines Zuges erkennen, den wir schon ein Jahrhundert früher in den Köpfen des Athenaions von Syrakus sahen. In der Schnauze jedoch ist die allgemeine Art des Zeichnens und der Angabe plump, mittelmäßig, ohne jede Gedrängtheit und Prägnanz.

Also keineswegs etwas Schönes. Wenn der Kopf von Ciane arm an Schönheit ist, so sind die anderen dekorativen Köpfe dieser Zeit ihrer völlig bar: die Köpfe von Syrakus, einige andere vielleicht aus Agrigent oder Selinunt stammend, jetzt im Museum von Palermo, und jene der zweiten Sima des sogenannten Dioskurentempels von Agrigent. Es fehlt die Herrschaft der Form, es fehlt vor allem als Grundlage die konkrete Anschauung eines Bildes. Es handelt sich meist um müde Wiederholungen früherer Motive, höchstens um Anpassungen, in denen die neue Auffassung immer ärmer und müder wird.

Aus dieser Mittelmäßigkeit hebt sich gegenwärtig, wie ich glaube, nur der bemalte Terrakottalöwenkopf aus Gela heraus, der sich jetzt im Nationalmuseum von Palermo befindet (Abb. 9). Nur sein oberer Teil ist erhalten, wir können von seiner Herkunft nur so viel sagen, daß seine Kleinheit die Zugehörigkeit zu einem Heiligtum ausschließt. Er wurde bisher dem Ende des 5. Jahrhunderts zugeschrieben, aber diese Einordnung muß berichtigt werden. Wir haben in seiner Form das lebendigste und vollendetste Bild des neuen Ausdrucksideals des 4. Jahrhunderts; er gehört sicher in die erste Hälfte dieses Jahrhunderts.

Welche Wandlung! Die ungeordneten Locken streben voll Energie auf der Stirne in die Höhe, die Stirn ist gefaltet und zusammengezogen, tiefe Züge durchfurchen sie wie in heftigem Schmerz. Die gefalteten Brauenbögen schwellen nach innen wieder an und legen sich am äußeren Winkel schwer über die Augen. Die Augen selbst liegen tief in den Höhlen und blicken schmerzhaft und pathetisch. Die Falten auf der Nase sind mit symmetrischer Stilisierung in der Form einer Palmette gegeben, und wir können noch erkennen, wie das scharfe Instrument die Linien in das weiche Material eingeschnitten hat. Das Gleiche wiederholt sich auf der kurzen Oberlippe: eine Zweiteilung geht von der schwärzlichen und herausgearbeiteten Nase aus, wie von dem Knotenpunkt zweier sich begegnender Voluten. Dieses Bild ist eindrucksvoll und lebendig, als ob es durch das Vor-

Digitized by Google

LÖWENKOPF VON EINEM GRIECHISCHEN BRUNNEN. MUSEUM VON SYRAKUS

Digitized by Google

Digitized by Google

bild der Natur aufgefrischt wäre. Aber bei der Wiedergabe der Wirklichkeit hatte der Künstler, der den Löwen nicht kannte, die Natur des Hundes zu sehr vor Augen. In diesem Bild ist keine Wildheit der Verteidigung, kein Adel und keine Herrschaft mehr, sondern nur Schmerz und Trauer, menschliche Gefühle, die sich in menschlicher Art und Weise ausdrücken und versinnbildlichen.

Wenn wir das Ganze dieser Gruppe von Kunstwerken, die wir betrachtet haben, noch einmal überblicken, so finden wir in ihm die Grundlinien wieder, die sich in der künstlerischen Ausdrucksweise Siziliens darbieten: Der Ausgangs- und Trennungspunkt sind die aus Griechenland übernommenen Werte und Gegebenheiten. Im Anfang der Klassik sind die Probleme, die sich in Sizilien bieten, dieselben wie im Mutterlande, aus dem sie eingeführt sind, und die Entwicklung des Ausdrucksideals wiederholt die Grundlinien des hellenischen. Aber innerhalb dieser allgemeinen Werte bilden sich unabhängige Entwicklungen, entstehen neue Klänge. Die Werke nehmen einen bestimmten Charakter an, der, in allen gleich, nur manchmal mehr oder weniger ausgeprägt erscheint.

Wenn wir diese Löwenköpfe mit denen Griechenlands vergleichen, so scheint uns, als ob ihnen jene betonte Verallgemeinerung, jener großzügige, manchmal unpersönliche Ton fehlt, der die griechischen Werke kennzeichnet. Wir bemerken sogar ein umgekehrtes Streben in dem Suchen, Eigenart zu geben, die Typen zu individualisieren; ein Streben im Betonen der Lebendigkeit und Beseeltheit, den Ausdruck festzuhalten und besonders den Charakter des wilden Tieres zu unterstreichen. Es ist ein Streben nach der Eigenart des Einzelwesens, das erfüllt ist von einem strengen, stets von Wirklichkeit durchtränkten Lebenssinn.

So erscheint denn die Gebundenheit an die Wirklichkeit, jenes kraftvoll strömende Lebensgefühl stets von neuem, das das Wesen der Plastik Siziliens ausmacht, auch wenn es uns in den betrachteten Werken nicht ungehemmt und frei, sondern gehalten und gebunden durch die strenge Herrschaft der Form entgegentritt.

Digitized by Google

HERODOT UND SEIN WERK

EIN VERSUCH

VON

OTTO REGENBOGEN

Was im Bewußtsein der Gebildeten heutigen Tages noch von Herodot lebendig zu sein pflegt, das ist im wesentlichen der Nachhall eines Schlagwortes, das ihn den Vater der Geschichte nennt. Cicero hat es geprägt in dem sehr anmutigen Einleitungskapitel seines Werkes über die Gesetze, in dem sein Freund Atticus, sein Bruder Quintus und er selbst ein Gespräch führen über das Verhältnis von Dichtung und Wirklichkeit in der Poesie. Hier geschieht es, daß Marcus selbst bemerkt, auch bei Herodot, dem pater historiae, finde sich neben der Erzählung von den Geschehnissen viel Fabuloses. Wie es mit Schlagworten zu gehen pflegt, so ist auch dieses auf dem weiten Wege vielfältiger Verbreitung mehr und mehr seines präzisen Inhalts beraubt, Anlaß und scheinbare Rechtfertigung mannigfacher Irrtümer und Mißverständnisse geworden. Das verhängnisvollste dieser Mißverständnisse, was die Erkenntnis vom Wesen Herodots und die Beurteilung seines Wertes angeht, hat seine Wurzel wohl in der Tatsache, daß unmerklich und dem Betrachter selbst unbewußt sich der moderne Begriff der Geschichte als einer Wissenschaft an die Stelle der Historia und ihres ursprünglichen Sinnes schob, gleich als sei es Herodots Absicht gewesen, ein 'Geschichtswerk' in unserem Sinne zu schaffen. So maß man ihn mit einem Maßstab, der je nachdem zu kurz oder zu lang war. Das Ergebnis konnte nicht ausbleiben, daß man mehr das Negative als das Positive bemerkte, mehr, was er nicht oder, wie man meistens sagte, noch nicht war als das, was er war, weil er es sein wollte. Zum anderen wurde durch die Wendung: Vater der Geschichte der Hauptakzent auf die Seite seines Wesens und Werkes gelegt, der einen Anfang bedeutet. So ward er vornehmlich in Vergleich gesetzt mit denen, die nach ihm kamen, vor allem mit Thukydides. Wieder fiel

Digitized by Google

so der Blick wesentlich auf das, was er noch nicht war, weil er es noch nicht sein konnte. Man übersah, daß Herodot und sein Werk keineswegs nur einen Anfang bedeutet, sondern mindestens in gleichem Maße auch einen Abschluß; daß er, am besten und schärfsten gesagt, Abschluß und Anfang in einem, das heißt Symbol einer Wende in der Geschichte des griechischen Geistes und in der Geschichte der Formen, in denen er sich gestaltet hat, darstellt. Wenn wir es unternehmen, den Kern des Richtigen freizulegen, der in diesem viel verwendeten Worte beschlossen ist, so ist unsere Aufgabe, einmal unsere Vorstellung vom Wesen der Person und, da diese für uns nur durch das Medium des Werkes sichtbar zu machen ist, vom Wesen des Werkes unter möglichster Ausschaltung moderner Kategorien zu präzisieren, indem wir, unter selbstverständlicher Wahrung der Ehrfurcht vor dem unaussprechbaren Geheimnis der schöpferischen Tat, nach den Voraussetzungen ihrer Möglichkeit fragen, um gerade von ihnen das Neue, Eigene, Unvergleichbare und Unwiederholbare des Phänomens wie von einem Hintergrunde abzuheben; zum zweiten dem Manne und seinem Werke den geometrischen Ort in der geistigen Geschichte von Hellas anzuweisen. Das erste hat bereits vor mehr als hundert Jahren Friedrich Creuzer in seinem heute von der Wissenschaft, zu Unrecht wie mir scheint, fast vergessenen Buche versucht, das von der Historischen Kunst der Griechen handelt. Es ist gewiß ein Buch, das mit der ganzen Zwiespältigkeit seines Verfassers belastet ist, dessen Wesen sich aus rationalistischer Polyhistorie und romantischer Einfühlungsfähigkeit wunderlich genug zusammensetzt: ein Werk, das in der Tendenz viel bedeutender ist als in der Durchführung, letztlich ohne wahre schöpferische Selbständigkeit und eigenen Wuchs; und doch das Werk eines Menschen, der die Umwandlung erlernbarer Gelehrsamkeit in wesenhafte Einsicht und bildenden Humanismus aufs innigste erstrebte, kurz, das Werk eines Mannes, der nicht mit Unrecht und ohne Anmaßung sich einen „Bekenner der Griechen" nennen durfte. Hier ist zuerst der Versuch gewagt, die Gesamtgestalt des Herodoteischen Werkes herauszustellen. Creuzers analytisches Bemühen, das auf die Erhellung eines Zustandes, nicht auf die Konstruktion einer Genesis gerichtet ist, hat neben vielem Krausen und Unkritischen viel Feines und Richtiges zutage gefördert, jedenfalls unverrückt das große Ziel vor Augen behalten, die Historie des Herodot aus ihren äußeren und inneren Bedingungen zu erleuchten und damit verstehbar zu machen. Es geht ihm dabei ebenso-

Digitized by Google

wohl um die stilistischen und kompositionellen Elemente und Ordnungsbegriffe wie um den Pragmatismus der Herodoteischen Historie, das heißt um ihre wesentlichen Motivationen im Einzelnen und im Ganzen; ebensosehr um den impliziten historisch-politischen Standpunkt wie um die letzten bewegenden Fragen des Werkes überhaupt: die Frage nach dem Grundtrieb seines Wesens, als welchen er „die gemütliche Ausbreitung, die Freude über das gelingende Bestreben, sich die Welt geistig zu ordnen" ermitteln zu können meint, und die Frage nach dem letzten Ordnungs- und Deutungsprinzip seines Werkes, das er in dem Glauben erkennen will, der die sinnlich wahrnehmbare Folge von Handlungen und Begebenheiten durch den ewigen Gang einer übersinnlichen Ordnung vorgezeichnet sein läßt. Alles Menschliche erhalte so einen hohen Sinn. Auf diese religiöse Idee wird von ihm die Organisation des Ganzen zurückgeführt. Die Forschung des neunzehnten Jahrhunderts ist dieser Tendenz aufs Ganze nicht treugeblieben, oder hat ihr zum mindesten einen anderen Sinn gegeben. Eine ungeheure Summe von sammelnder Gelehrsamkeit und forschendem Scharfsinn ist dem Wirklichkeitsgehalt des Herodoteischen Werkes zugewendet worden, indem man es vornehmlich als historische Quelle der von ihm behandelten Zeiträume nutzbar zu machen suchte; eine nicht geringere der Lieblingsfrage dieses historischen Jahrhunderts, der nach der Entstehung des Werkes, die man in kühnstem Vertrauen auf die Allmacht forscherlichen Scharfsinns zu klären unternahm und die in einer letzten Verfeinerung zu der Frage nach der Entwicklungsgeschichte seines Verfassers sich sublimierte. Und wenn auch der letzte Erfolg eindeutig objektiver Feststellungen diesem Bemühen, wie zu erwarten war, versagt bleiben mußte, so hat doch diese unermüdliche Arbeit durch die Aufhellung der Frühgeschichte des griechischen Volkes und des griechischen Geistes, durch die immer verfeinerte Kenntnis von den Formen der Dichtung und der Prosa, in denen diese Geschichte sich symbolisch verleiblicht hat, durch die Einsicht in die Bedeutung der griechischen Stämme und ihrer bei aller verbindenden Einheit vielfältig und manchmal gegensätzlich differenzierten Eigenart für die Entfaltung dieses reichen Formenschatzes, dem jeweils die Gehalte in unauflösbarer Bindung zugeordnet sind, so hat doch dies alles erst die Möglichkeit geschaffen, die zweite der oben bezeichneten Fragen zu stellen und zu beantworten, nämlich die nach dem geometrischen Orte des Herodoteischen Werkes auf dem langen und an ruhmvollen Denkmalen reichen

Digitized by Google

Wege der Geschichte des griechischen Geistes. Wir müssen bei diesem Gesichtspunkt noch einen Augenblick verweilen. Denn seine Entwicklung eröffnet uns zuerst den genaueren Blick auf unsere eigentliche Aufgabe.

Es genügt für unseren Zweck, die allbekannte Dreiteilung in Aeoler, Dorer und Jonier beizubehalten, während der Historiker des Altertums und namentlich die Sprachwissenschaft mit komplizierteren Schichtungen und Scheidungen arbeiten muß. Man muß nur noch daran erinnern, daß ja auch Attika ursprünglich durch Sprache, Stammesart, Kultus und kulturelle Eigentümlichkeit dem jonischen Gebiet zugehört und sich vom jonischen Wesen erst allmählich durch einen Umorientierungs- und Differenzierungsprozeß im Laufe des 6. und frühen 5. Jahrhunderts deutlicher abhebt. Unter diesen griechischen Stämmen sind zweifellos die Jonier in den frühen Jahrhunderten 8 bis 6 die eigentlichen Träger der wirtschaftlich-zivilisatorischen Entwicklung wie der kulturellen Entfaltung. Sie haben, sobald sie sich nach dem wesentlichen Abschluß der großen Wanderung, die sich uns jetzt als ein langdauerndes, immer wiederholtes Drängen und Schieben von Stämmen, Völkern und Völkertrümmern darstellt, auf den ägäischen Inseln und vor allem an der asiatischen Küste in ihrem mittleren Teile im Bereich der Ausmündung wichtiger vorderasiatischer Handelsstraßen festgesetzt haben, als der betriebsamste, beweglichste, expansivste der griechischen Stämme den Hauptanteil an der ständigen Erweiterung des griechischen Horizontes zum Welthorizont gehabt. Hier sind die wirtschaftlichen Umbildungen am frühesten vollzogen worden, hier sind die merkantilen und in ihrem Gefolge die politischen Entwicklungen am raschesten abgelaufen, hier sind, bei starker Berührung mit den vorderasiatischen Reichen, insbesondere mit Lydien, auf breiter Front bei verhältnismäßig geringer Tiefe des Gebietes, die mit dem Handel einströmenden orientalischen Einflüsse am zeitigsten aufgenommen und assimiliert worden. Hier zuerst hat sich ein reich bewegtes inneres und äußeres Leben entfaltet, dessen mannigfache Spannungen, die wir im Einzelnen nur erahnen können, sich schließlich in einem großen Expansionsdrange entladen haben, der jonische Schiffe und jonische Männer zur Handelsfahrt und zur Koloniengründung an alle Küsten des Mittelländischen und des Schwarzen Meeres geführt hat, nach Norden bis zur Krim und den Steppen Südrußlands, nach Süden bis zum Delta des Nils und zur nordafrikanischen Küste, nach Westen bis weit über

Digitized by Google

die italische Halbinsel hinaus zur Rhonemündung, wo Marseille den kühnen Wagemut und den sicheren Blick phokäischer Seefahrer noch heute bezeugt, und bis an die östlichen Küsten der iberischen Halbinsel; vereinzelte, angestaunte und gewinnreiche Handelsfahrt hat samische Schiffer noch darüber hinaus, durch die Säulen des Herakles zum fernen Tartessos geführt. Die Blüte einer eigenen Industrie hat hinter dieser Weltweite des Handelsverkehrs nicht zurückgestanden.

Schwerer als alles dies wiegt die Tatsache, daß die Jonier in diesen Jahrhunderten zugleich die Träger der kulturellen Entfaltung gewesen sind, daß sie die Schöpfer von Formen geworden sind, in denen in künstlerischer Gestalt der geistige und seelische Gehalt ihres Wesens Dauer für Zeit und Ewigkeit gewonnen hat. Man darf nicht vergessen, daß Jonier die Schöpfer des Homerischen Epos gewesen sind und daß sie damit Schöpfer nicht nur einer neuen 'Kunstform', sondern auch Schöpfer eines neuen 'humanum', einer neuen Menschlichkeit und Gesittung geworden sind. Jonier haben die unsterblichen Szenen geschaffen, in denen menschliche Seele ihre ewigen Gehalte zum ersten Male in gültige Formen geprägt hat. Hektors Abschied von Andromache, Priamos vor Achilleus, Odysseus und Nausikaa, Odysseus vor Penelope sind leuchtende Male dieser wahrlich größeren, weiteren und tieferen Entdeckungsfahrt, die jonisches Fühlen und Erspüren in die noch unbekannten Gefilde der menschlichen Seele gewagt hat, einer Entdeckungsfahrt, an deren Ziele der Mensch steht, der sich dem Menschen in gleichem Freuen und Leiden, Triumphieren und Erliegen, Jubeln und Klagen verbunden weiß. Dies Absehen auf den Menschen als fühlendes und wollendes Einzelwesen charakterisiert vor allem die Bedeutung des jonischen Geistes für die Entwicklung nicht nur der griechischen Menschlichkeit, sondern der Menschlichkeit überhaupt. Wenn dieser Trieb sich im Epos noch gleichsam objektiviert, wie losgelöst von der Person des Dichters und distanziert ausspricht, so hat jonisches Wesen im Fortgang seiner Selbstoffenbarung auch die neuen Formen gefunden oder geschaffen, in denen die Person — ähnlich und doch auch wieder anders als die Aeoler in ihrem lyrischen Lied — die Fähigkeit der Selbstdarstellung eigenen Seins, eigenen Erlebens und Begehrens manifestiert hat. Jambos und Elegie bezeichnen die Formen, die Namen Archilochos und Hipponax, Kallinos und Mimnermos die Spannweite im Menschlichen und zugleich die Stufen geschichtlicher Abfolge, die von der Heldenzeit des Kimmeriersturms und

Digitized by Google

der Ritterzeit des 7. Jahrhunderts reichen bis zum pöbelhaften Bettelpoeten des sechsten und zur resignierten Klage des Kolophonischen Epigonen, für den das Heldentum des jonischen Stammes bereits unwiederbringlich der Vergangenheit anzugehören scheint. Über und hinter allem Persönlichen und Besonderen steht fast immer der Trieb zu einem Allgemeineren, Übergreifenden, das gern als Erfahrungssatz und Lebensregel sich ausspricht, in der Sentenz, der Gnome, die mit Vorliebe sich an die Gestalt repräsentativer Männer heftet, mögen die Namen auch wechseln und ihr Kreis, der Kreis der Sieben Weisen, sich erst später unter Aufnahme mancher Glieder aus anderen Gebieten endgültig befestigen. Sie bilden zugleich häufig genug Ansatzpunkte oder Zielpunkte von Geschichten und Erzählungen, Märchen, Schwänken und Rätseln, kurz alles dessen, was als erste Zeugnisse einer sich neu erzeugenden, vorläufig noch unliterarischen Prosa von uns unter dem Namen der jonischen Novelle begriffen zu werden pflegt. Die Prosa ist es, die im Bereich der literarischen Kunstformen die zweite große Schöpfertat des jonischen Geistes darstellt. Sie ist es, die das geeignete Gefäß wird für jene Wesenszüge, die sich in der jonischen ἱστορίη mit ihrem leidenschaftlichen Interesse an allem Neuen, Fremden und Eindrucksvollen zusammenfassen, die das Gefäß wird für jonischen Weltblick und Welterfahrung so gut wie für den ätiologischen Drang, der nicht nur wissen, sondern auch verstehen möchte und zunächst im Anschluß an ältere, halb mythische Vorstufen in der kosmogonischen Spekulation der jonischen Physikoi sich befriedigt. So tritt die älteste jonische Prosa sogleich in mannigfachen Brechungen vor uns hin, je nachdem ob sie die Inhalte der Naturphilosophie, die Gedankensysteme des Anaximander und des Anaximenes oder die Genealogie, die Erd- und Völkerkunde des Milesiers Hekataios oder späterhin die Logoi der medizinischen Wissenschaft oder die geschliffenen Kurzerzählungen der Novelle oder den trockenen Bericht der Chronik in sich aufzunehmen hat. Über allen ihren Äußerungen aber waltet die Ratio, der Trieb zum vernunftgemäßen Erkennen und Verstehen, und ihr Prinzip heißt Kritik — in wie primitiven und subjektiven Formen sie sich zunächst auch regen mag. Der berühmte Satz, daß der Mensch und seine Vernunft das Maß aller Dinge sei, ist von den Vertretern des jonischen Geistes lange vorher praktisch geübt worden, ehe er theoretisch formuliert ward. So lockern sich allgemach, aber unaufhaltsam hier zuerst die Bindungen, die Religion und Sitte um die Hellenen zu schlingen pflegten: lange bevor der Gedanke

Digitized by Google

daran im Mutterlande Fuß fassen konnte. Der Mensch als Wisser, Erkenner, Deuter von Welt und Leben, von Dingen und Menschen, steht als der Einzelne der Gesamtheit gegenüber.

In dieses reiche und reife, ja fast überreife und bereits sich dem Ende zuneigende Dasein fährt nun um die Wende des 6. und 5. Jahrhunderts ein schwerer Schlag: die Unterwerfung unter Willen und Gesetz des Eroberers, des persischen Großkönigs. Der Druck, der seitdem auf dem Lande liegt, verstärkt sich seit dem unglücklichen jonischen Aufstande, der die Vernichtung der Kapitale Milet und anderer jonischer Städte bringt. Das geistige Leben erliegt nicht sogleich: Hekataios von Milet, der Systematiker jonischer ἱστορίη, und Heraklit von Ephesos, der große Einsame, der den Bann über die Polymathie sprach und auf die Suche nach sich selber ging, bezeugen es; bezeugen aber auch, gerade durch ihr Werk und Wesen, den endzeitlichen Charakter dieser Jahrzehnte. Es liegt eine tiefe historische Gerechtigkeit darin, daß die Führung von Hellas an das Mutterland übergeht, das aus Jahrhunderten eines dumpferen und doch unendlich leidenschaftlich-fruchtbaren Zustands erwachend, unverbrauchte und disziplinierte Kräfte einsetzen kann, um das Erbe Joniens in politischer, wirtschaftlicher und kultureller Hinsicht anzutreten. Athen, die Vormacht im Befreiungskampfe gegen die Perser, trägt in sich das Bewußtsein, sich dadurch den Anspruch auf die Führerstellung erstritten zu haben. Dem jonischen Wesen zutiefst, stammhaft und verwandtschaftlich, verbunden und doch dem mutterländischen Wesen durch Lage und Verkehr, Sitte und Glaube innerlichst nahe, ist es der berufene Vermittler zwischen dem Festlande und dem Osten, nicht nur in wirtschaftlicher und politischer, sondern auch in seelischer und geistiger Beziehung, auf Grund von Spannungen, die gerade groß genug sind, um fruchtbar zu sein und doch nicht zu groß, um nicht überbrückt werden zu können. So wird Athen die Erbin des geistigen Lebens, das in Jonien erwacht ist und bis dahin im Mutterlande nur einen schwachen und gebundenen Widerhall gefunden hat: es wird Erbe, nicht nur um zu besitzen, sondern um zu vervielfältigen, zu bereichern, zu erhöhen; um den Kosmos griechischer Kunstformen durch neue, spannungsreichere, endgültigere Gebilde zu erweitern, ihn zu schließen und zu vollenden, und um dem hellenischen Suchen nach dem Wissen, Erkennen und Deuten schließlich den krönenden Abschluß in der Entdeckung der ewigen Heimat menschlichen Geistes und menschlicher Seele, kurz, im Platonischen Werke zu geben.

Digitized by Google

Als einen Exponenten dieses welthistorischen, unendlich folgenreichen Vorganges und Überganges, des Überganges des hellenischen geistigen Reiches von den Joniern zu den Athenern, gilt es nun, Herodot in seinem Leben und in seinem Werke, das selbst Übergang, also Abschluß und Anfang in einem ist, zu begreifen.

Nur ein Weg kann zu diesem Ziele, zum Erweis dieser These führen; nur ein Mittel ist uns dazu in die Hand gegeben: es heißt Verständnis des Werkes durch Interpretation. Wir fragen nach den konstitutiven Formelementen und Gedankenmotiven, nach ihrer Herkunft oder Neuschöpfung, nach ihrer Umformung und der Art ihrer Verknüpfung untereinander zu einem neuen, bis dahin nicht erhörten Ganzen. Auch dieses ist ein analytisches Beginnen, aber nicht mit der Zielsetzung, eine Genesis des Werkes im zeitlichen Ablauf zu ermitteln, vielmehr durch eine Tiefenanalyse die konstituierenden Schichten freizulegen und der Eigenart des Werkes näherzukommen durch eine Analyse seiner Formelemente und Gedankenmotive und durch die Feststellung der Veränderungen, die sie unter den besonderen Bedingungen des Werkes erfahren mußten, und zum zweiten durch die Frage nach dem Ordnungsprinzip oder den Ordnungsprinzipien, die die verschiedenen Formelemente und Gedankenmotive zu einer neuen Einheit zusammengezwungen haben: wobei Ordnungsprinzip sowohl im äußeren Sinn, Aufbau und Komposition des Werkes, wie im inneren Sinne, Form und Aufbaugedanke des Ganzen, verstanden werden muß. Notwendig ist dazu zweierlei: das, was Nietzsche die geduldige Hingabe an den Gegenstand geheißen und als das wesentliche Merkmal des Philologen proklamiert hat, und die Fähigkeit 'aufzumerken', das heißt, durch die ganze Fülle des Vielfachen und Einzelnen hindurch sich vom Wesentlichen angerührt zu fühlen, eine Fähigkeit, die den 'Kritiker' macht in dem Sinne, wie ihn kürzlich Robert Curtius feinsinnig und richtig bestimmt hat.

Gewiß liegt auch hier die Gefahr vor, auf Grund von nur subjektiven Eindrücken in die Irre zu gehen. Aber wir haben hier wenigstens vorläufig ein gewisses Korrektiv in den Äußerungen der antiken Literarhistoriker und Stiltheoretiker. Zwar ist ihr Urteil wesentlich auf das Äußere von Sprache und Stil gerichtet und allerdings besitzen wir ihre Urteile nur in späteren Ableitungen und Brechungen, aus dem Munde von Männern, die selbst nicht allzu bedeutend waren. Aber sie hatten noch das ganze Material altjonischer Prosa in einem unendlich weiteren Umfange vor

Digitized by Google

sich als wir, die wir vor einem Trümmerhaufen stehen, und sie, die ihre Formen und Gestaltungen zu übersehen noch imstande waren, haben wahrgenommen und ausgesprochen, daß Herodots Werk gegenüber den anderen Erzeugnissen der altjonischen Prosa im Formalen wie im Inhaltlichen einen sehr viel komplizierteren Typus darstelle. Von dieser Allgemeinvorstellung, die zunächst weder als richtig noch als falsch behauptet werden soll, wollen wir ausgehen, von ihr aus in die Weite und Tiefe, ins Allgemeine und ins Individuelle vorzudringen versuchen. Wir können diese These noch heute bestätigen und müssen, da dieser Weg uns am sichersten zu den wichtigeren Gesichtspunkten der Beurteilung leitet, sie ins einzelne verfolgen. Wir beginnen mit dem — scheinbar wenigstens — äußerlichsten und am meisten an der Oberfläche liegenden: mit einer ganz kurzen Betrachtung von Herodots Sprache und Stil. Wenn nun auch die genauere philologische Erforschung von Herodots Sprache, selbst was ihren Wortschatz angeht, noch in den Anfängen steht, so kann es doch bereits jetzt als eine gesicherte Einsicht gelten, daß sie nicht entfernt das schlichte Jonisch des täglichen Umgangs, nicht das plane Idiom der privaten und offiziellen Inschriften, auch nicht die einfache Sprache seiner literarischen Vorgänger und Zeitgenossen darstellt: sondern ein viel komplizierteres, spannungsreicheres, ja bis zu einem gewissen Grade in sich widerspruchsvolles Gebilde ist, in dem Jonisches sich mit unjonischen, teils attischen, wohl auch westgriechischen Einschlägen, Elemente der Umgangssprache und der nur halb literarischen Gattungen, wie Ethnographie und Chronik, mit gehobenen Bildungen der poetischen Diktion, sei es nun homerischer oder tragischer Herkunft, und schließlich mit sophistischen Kunstbildungen zu einem neuen Ganzen vereinen. Wenn so auf dem Gebiete der Wortwahl die Sprache Herodots ein neues erhöhtes Niveau der Prosarede erstrebt und oft genug auch erreicht, sich damit neben die anderen, gleichfalls vielfältig zusammengesetzten, im Spannungsausgleich verschiedenartiger Elemente die Harmonie suchenden Kunstsprachen des Epos, der Lyrik, des Dramas stellt und damit eine neue, der Dichtung ebenbürtige Prosaform schafft, so gilt das gleiche auch für die Form der Wortverbindung und Fügung im Satz. Herodot überwindet faktisch — trotz des Urteils, das an einer übrigens zweifelhaften Stelle der Aristotelischen Rhetorik gefällt wird — die primitive Form der sogenannten reihenden Redeweise, die ihre kleinen schlichten Sätzchen mit den einfachen Verbindungsmitteln des 'und', 'aber', 'und

Digitized by Google

der', 'und so' aneinanderschloß. Er schreitet fort zu manchmal bereits harmonisch gegliederten und jedenfalls bewußt aufgebauten Satzganzen, die in Zug und Gegenzug, im Entfalten und Zusammenschließen von Satz und Sinn bereits Träger eines starken und tiefen Ethos werden können. Zwei Sätze mögen als Beispiele angeführt werden. Es ist kein Zufall, daß beide Schlußsätze einer jeweils längeren Erzählung oder Schilderung sind. Herodot liebt es, in solchen syntaktischen Gebilden rückblickend die Summe eines Geschehnisablaufs oder auch eines ganzen Menschenlebens zu ziehen, in schlichten und doch eindringlichen Tönen ausklingen zu lassen. Nur ist es meist so gut wie unmöglich, in einer Übersetzung die Stimmung eines solchen Satzes wirklich rein wiederzugeben.

Das eine ist der Schlußsatz der Schilderung des Thermopylenkampfes (7. 225). Die Griechen sind umgangen und haben sich zur letzten Gegenwehr auf einen vereinzelten Hügel zurückgezogen. Auf diesem Platze nun, heißt es abschließend, wie sie sich wehrten mit ihren Schwertern, die noch welche hatten, und mit Fäusten und Zähnen, begruben sie die Perser mit ihren Geschossen, indem die einen von vorne andrangen und die Schutzmauer niederwarfen, die andern sie umgingen, ringsum von allen Seiten. Das andere ist der Schlußsatz der Geschichte vom Kroisossohne Atys und dem phrygischen Flüchtling Adrestos (1. 45), der unwollend Mörder am Sohne seines Gastfreundes und Schützers geworden ist, ein Satz, in dem Herodot die Summe eines leidvollen, unter dem Zwange einer unentrinnbaren Notwendigkeit stehenden Lebens zieht. Man beachte die feierliche Form der Namensnennung und die Wucht der parenthetischen Fügung, die die Hauptmomente des Unheils zusammenfassend hervorhebt: Adrestos aber der Sohn des Gordies des Sohnes des Mides — eben der, welcher Mörder geworden war seines eigenen Bruders, Mörder aber auch dessen, der ihn von Blutschuld gereinigt hatte —, als Ruhe von den Menschen geworden war um das Grab, in dem Bewußtsein, daß er unter den Menschen, die er selbst kannte, der mit dem schwersten Schicksal sei, tötet sich auf dem Grabhügel selbst. Man darf es ohne Übertreibung aussprechen, daß solche Sätze keiner der alten jonischen Prosaiker zu schreiben vermocht hätte, und die gelegentliche Eckigkeit und Herbheit, die sie letztlich so unübersetzbar macht, steigert nur das eindringliche Ethos, eben weil sie der Glätte und Rundung späterer Periodik ermangeln.

Das gleiche Gesetz der größeren Kompliziertheit der inneren Struktur gilt nun aber auch, und damit tun wir einen wichtigen Schritt auf unser

Digitized by Google

eigentliches Ziel zu, für die Spannung der im Herodoteischen Gesamtwerk aufgehobenen, in ihm zu einer neuen Einheit überwundenen und überhöhten 'Gattungen' (γένη) der jonischen Prosaliteratur. Wir tun am besten und verfahren am vorsichtigsten, wenn wir die Sache auch hier zunächst, nur scheinbar von außen, von der Seite der Form her angreifen. Wir verschaffen uns also zuvor einen knappen Überblick über den Formenschatz dieser Gattungen, soweit sie für unseren Zweck wichtig sind. Wir können dabei ganz absehen von der Prosa der philosophischen und medizinischen 'Reden' (Logoi). Fast ganz, im Formalen wenigstens, von der Gattung der 'Genealogie', jener Umsetzung der bereits systematisierenden Dichtung des Hesiodos und seines Kreises von den Stammbäumen der Heroen und den daran haftenden Sagen, die Hekataios von Milet um 500 vor Christus etwa vollzog. Er schuf damit nicht nur eine wichtige Form 'historischer' Prosa, eine neue, genauer fixierende Generationschronologie, sondern auch eine neue Form subjektiv-rationaler Kritik, die die alten Legenden am Maßstab des gesunden Menschenverstandes, doch ungleichmäßig und willkürlich genug zu messen versuchte. Mag nun Herodot in der inneren und äußeren Form seiner Kritik auch des öfteren mit dem Wesen der Genealogie übereinkommen, mag er auch sonst, vielleicht in der Universalität des Blickpunktes, ihr verschuldet sein, so ist doch gewiß, daß er bewußte Berührung mit diesem 'Genos' absichtlich gemieden hat. Er hat auf diesem Gebiet die Konkurrenz mit dem Werke des Hekataios, das ihm abschließend schien, nicht gesucht; ja er hat, durch die Verschiebung der Grenze seiner Betrachtung, die er unterhalb der Heroenzeit mit dem Einsetzen eigener Erkundung festlegt, den historischen Raum neu und ganz aus eigenem abgegrenzt. Lag der geschichtliche Wertakzent bis dahin auf einer fernen Vergangenheit, auf der Zeit der Halbgötter und Heroen, so verschob ihn Herodot mit bewußtem Entschluß auf eine Zeit, die zwar immer noch 'Vergangenheit' war, deren untere Grenze aber doch nur um ein bis zwei Generationen von der Gegenwart des Verfassers entfernt lag, so daß mündliche Überlieferung von Augen- und Ohrenzeugen noch zu erlangen war. So ist seine Stellung zu den Genealogien und deren Wirkung auf ihn und sein Werk im wesentlichen negativ. Ganz anders steht es mit dem geographisch-ethnographischen 'Logos', der Form der Erdumwanderung, die den Küsten des Meeres folgt und Abstecher ins Innere daran anschließt, mit der Form der Stadtchroniken, Horoi von den Griechen geheißen, mit deren Existenz in Gestalt schlichter chronologischer Aufzeichnung

Digitized by Google

von bemerkenswerten Ereignissen wir zu rechnen haben, lange vor ihrer literarischen Veröffentlichung, und schließlich mit den Völker- und Ländergeschichten, in denen Natur des Landes und Geschichte der Einwohner in gleicher Weise behandelt wurden. Sie sind vielleicht bereits abgespalten aus der ursprünglicheren Form der Erdumwanderung, die ihrerseits gelegentlich im geographischen Rahmen auch knapp gefaßten historischen Stoff bot. Es hat solcher Länder- und Völkergeschichten wahrscheinlich mehr gegeben, als wir für die ältere Zeit des 5. Jahrhunderts noch zu benennen vermögen. Unsere Kenntnis beschränkt sich auf die „Persischen Geschichten" (Persika) des Dionysios von Milet, die so gut wie völlig verschollen sind, und auf die Lydika des Xanthos von Sardes, die wir nur durch einen komplizierten Rekonstruktionsprozeß in den Hauptzügen wenigstens wiedergewinnen können. Gewiß ist, daß sie ihren Stoff in den Rahmen einer Königsgeschichte in chronologischer Folge spannten, und historische Erzählung mit geographischer und ethnographischer Belehrung verbanden. Für die ethnographisch-geographische Perihegese in ihrer ursprünglichen Form hat Hekataios von Milet, wohl zwischen 500 und 490 vor Christus, in seiner „Erdumwanderung" (γῆς περίοδος) das Prototyp geschaffen. In ihr war zum erstenmal das wahrhaft ungeheure Material, das jonische Erforschung (ἱστορίη) in generationenlangen Entdeckungsfahrten über Länder und Völker, Menschen und Städte, Sitten und Trachten, Flüsse und Berge, Pflanzen und Tiere beschafft hatte, am Leitfaden einer Küstenfahrt, die von den Säulen des Herakles (Gibraltar) bis nach Mittelasien ging und von da über Ägypten und Libyen nach dem äußersten Westen und dem Gestade des Ozeans zurückleitete, aufgereiht, zum erstenmal in schlichtester, schmuckloser Form, die stellenweise in den Notizenstil überging, bewältigt. Zugleich aber war es durch Eintragung in das jonische Weltbild Anaximanders und seine mit kühnster spekulativer Kraft entworfene Erdkarte (orientalische Einflüsse mögen bei deren Entwurf zu Hilfe gekommen sein) fixiert und anschaulich gemacht, wobei es natürlich, dem Stande der geographischen und mathematischen Kenntnis entsprechend, ohne den gewalttätigsten Schematismus nicht abging. Es ist das erstemal, und es bezeichnet einen entscheidend wichtigen Moment in der geistigen Geschichte von Europa, daß spekulative Physikē (= Naturbetrachtung) und empirische Erkundung (ἱστορίη) sich in einem neuen synthetischen Ganzen geistiger und literarischer Art einen. In diesem Sinne ist schon die alte „Erdumwanderung" des Heka-

Digitized by Google

taios von Milet kein eindeutig unkompliziertes Gebilde mehr. — Das gleiche gilt auch für die Form der Stadtchroniken, der Horoi, wenigstens von dem Zeitpunkt an, wo sie literarisch und damit für uns, wenn auch nur in Bruchstücken, faßbar werden. Ihren Typus mag uns Charon von Lampsakos vertreten, von dessen Zeit wir soviel mit Gewißheit sagen können, daß er jedenfalls dem 5. Jahrhundert angehört hat. Hier zeigt sich nun auf den ersten Blick, daß in das dürre Gerüst von kurz erwähnten Namen, Daten, Ereignissen sich wie ein Kranz von Blumen eine Form der Prosaerzählung zu schlingen beginnt, die bis dahin ein wesentlich unliterarisches Dasein geführt zu haben scheint: jene Erzählungen, die man seit einem reizvollen Aufsatz Bernhard Erdmannsdörffers mit einer nicht ganz unbedenklichen Übertragung die griechische Novelle zu nennen sich gewöhnt hat. Man spricht besser und genauer mindestens von einer jonischen Novelle und kann sie als die spezifische Form betrachten, unter der jonische Menschen des 6. und vielleicht schon des 7. Jahrhunderts Ereignisse und Gestalten der näheren Vergangenheit aufzufassen pflegten. Charakteristisch ist für sie die Richtung auf das fremdartige, interessante, durch überraschende Neuheit fesselnde Faktum und zugleich auf den eigenartigen Menschen als auf seinen Träger, und zwar so, daß das Ereignis sich gern an einen berühmten oder berüchtigten Namen, eines Königs, Tyrannen, Weisen, heftet. Bezeichnend ist auch das bewußte Bestreben, den Gegenstand alles Mythischen, Märchenhaften, Übernatürlichen zu entkleiden, ihn zu rationalisieren und zu vermenschlichen, ihn zu humanisieren im inneren Sinne, und wenn der Stoff, was nicht selten geschieht, aus dem Osten übernommen ist, ihn in der Hauptsache zu hellenisieren, so jedoch, daß gern ein leiser Hauch von Ferne und Fremde um ihn schwebend erhalten wird. Mancherlei Geschichten, die uns in den Bruchstücken des Xanthos, des Charon erhalten sind, besonders aber berühmte Erzählungen aus dem Werke Herodots können als Beispiele dieses Typus dienen; so etwa die Novelle von Gyges und dem Weibe des Kandaules oder die Mär von Atys und Adrestos, die bereits angezogen wurde. Auch in der Form lassen sich feste, gemeinsame Merkmale herausstellen: die knappe Prägnanz der Sprache, die Vorliebe für kurzes, schlagfertiges, pointiertes Gespräch, die Abneigung gegen Beschreibung und jede Art von schmückender Rede, die ganze Schlankheit und Schlichtheit bei äußerster Lebendigkeit lassen diese meist kurzen Geschichten als einen rechten Gegensatz zum heroischen Epos und seinem reichen, aber konventionellen Sprachgewand erscheinen.

Digitized by Google

Alle diese Formentypen — auch der der Chronik, obwohl man das bestritten hat (vergleiche Herodot 1. 15/25) — gehen als Strukturelemente in das Werk Herodots ein. Doch so, daß sie nicht nur in ihrer Verflechtung und Verschlingung untereinander ein reicheres und komplizierteres Ganzes bilden, in das dann noch mannigfache neue Einschlagfäden sich verweben, sondern vielmehr so, daß sie selbst, und jedes für sich, einen neuen, bereicherten, vertieften oder erweiterten Aspekt zeigen. Wir müssen diese fundamental wichtige Tatsache begründen und erläutern, indem wir diesen Gesichtspunkt mehr ins Einzelne verfolgen. Das gilt zunächst für die Form der Ethnographie und des geographischen Exkurses. Gewiß sind im Werke Herodots die Schilderungen von Ägypten, von Libyen, von Skythien und viele andere, Ethnographien im Sinne des Hekataios; manche von ihnen zeigen im Stoff und vermutlich auch im Aufbau enge Berührung mit seinem Werke, an einzelnen Stellen, namentlich an solchen, wo vorlaut rationalistische Kritik sich vordrängt, ist Herodots weichere und anpassungsfähigere Natur sogar den Anschauungsformen des großen Milesiers sichtlich erlegen. Aber das darf alles nicht über die ganz tiefen und wesenhaften Differenzen zwischen der ethnographischen Form Herodots und des Hekataios hinwegtäuschen. Ziemlich irrelevant ist unter diesem Gesichtspunkt die Verengerung beziehungsweise Erweiterung des geographischen Wissens, die sich feststellen läßt. Hekataios hat den Westen genauer und in weiterer Ausdehnung gekannt als Herodot, dieser hat hingegen durch Erkundung und Entdeckung von großer Tragweite die Kenntnis des Nordens und Nordostens bedeutsam erweitert. Er hat als erster die Geschlossenheit des Kaspischen Meeres behauptet, und seine Kenntnis Thrakiens und der Völker und Gegenden nordöstlich vom Borysthenes hat noch die Bewunderung des neuesten Geschichtschreibers der griechischen Geographie erregt. Aber das sind schließlich quantitative und keine prinzipiellen Unterschiede. Wichtiger ist schon die Umakzentuierung in der Richtung der Beobachtung. Herodot hat augenscheinlich, anders als Hekataios, ein primäres Interesse für die religiösen Anschauungen und kultischen Gebräuche der fremden Völker, die er beschreibt. Noch wichtiger aber ist seine grundsätzlich abweichende Haltung gegenüber allen mathematischen, astronomischen, spekulativen Elementen der jonischen Erdkunde, seine Ablehnung des stark konstruktiv unterbauten Kartenbildes, seine Abneigung gegen alle Hypothesen und der Geist der Reaktion gegen die ältere Physik. Ihm kommt es nicht auf Konstruktionen, sondern auf glaubhafte Kunde von Augen- und Ohren-

Digitized by Google

zeugen oder eigene Ermittlung — oder was er dafür hielt — an. Herodot wollte „mehr leisten als die Vorgänger in der empirischen Beschreibung der Länder nach ihrem Volksleben, ihrem Klima, ihrer Bodenbeschaffenheit, ihren Produkten". Sein Wesen ist nicht auf physikalische Ätiologie, sondern auf möglichst gesicherte Empirie gerichtet. Wenn man ihn deshalb auch einen schwankenden und mathematisch unwissenden Mann genannt und von ihm gesagt hat, er unterscheide sich von der Kühnheit des Hekataios in geographischen Dingen wesentlich durch einen vorsichtigen und etwas lahmen Empirismus, so darf man andererseits doch nicht verkennen, daß gerade dadurch Herodots historische Stellung in der Entwicklung bestimmt wird, daß er gerade dadurch als einer Zeit „der Kritik und des Übergangs" zugehörig erwiesen wird, die in ihrer charakteristischen Wendung von der Spekulation zur Empirie, von der Hypothese zur Skepsis, sachlich von den Dingen zum Menschen, von der Natur zum Staate, von der Physik zur Politik als die Vorbedingung der großen attischen Historiographie (Thukydides) und in gewissem Sinne auch der Philosophie, zumal der sogenannten Sophisten angesehen werden kann. Wenn dies alles schon sehr wichtig ist, so ist entscheidend die Tatsache der inneren Erweiterung der Herodoteischen Ethnographie, sozusagen um eine neue Dimension: die historische Vertiefung, die ihn, wo immer möglich, die Geschichte des behandelten Landes und Volkes stets mit erkunden und darstellen läßt. Zwar hat auch Hekataios gelegentlich einen Blick in die Vergangenheit getan, Gründungssagen und dergleichen einmal kurz erzählt; aber hier ist die Differenz des Quantitativen so groß, daß sie prinzipiell wichtig wird. Jemand, der von den 180 Kapiteln seines ägyptischen Logos 80 der Geschichte des Volkes widmet, besitzt ein primäres historisches Interesse und ist von ihm bereits bei der Sammlung des Stoffes wesentlich mitgeleitet worden. Wir können keine Entwicklungsstufe Herodots fassen, wo er reiner Geograph und Ethnograph gewesen wäre. Durch sein Interesse für Vergangenheiten und ihre Erforschung ist Herodot ursprünglich und von vornherein Historiker, wenn man sich vor den Obertönen des modernen Begriffs auch hüten muß. Selbst dort, wo Herodot, wie bei der Beschreibung von Libyen, von geschichtslosen Barbaren zu melden hat, schafft er seiner Neigung zur Erkundung der Vergangenheit Raum, in*dem* er wenigstens die Kolonisationsgeschichte der hellenischen Siedler, die Vorgeschichte und Geschichte von Kyrene in breitem Strome einmünden läßt, so daß die eigentliche Ethnographie Libyens in diese historische Erzählung

Digitized by Google

eingelegt wird und, gleichsam von ihr umfaßt und getragen, ihr eigenes Recht und ihre Selbständigkeit verliert. Und eben dies ist nun der prinzipiellste Unterschied der Herodoteischen Ethnographie gegenüber der Hekataeischen. War sie bei diesem Selbstzweck und nach Form und Gehalt autonom, so ist sie bei Herodot, nach seinem deutlich bezeugten kompositionellen Willen, nur dienendes Glied in einem größeren Zusammenhang, einem Zusammenhang doppelter Art, mehr äußeren und mehr inneren Charakters. Wir haben hier zunächst nur von dem ersten kurz zu reden. Alle Ethnographien Herodots erhalten in seinem Werke ihren Platz nach einem einheitlichen und festen Prinzip. Sie werden dort eingelegt, wo die Völker, die ihren Gegenstand bilden, zum erstenmal in Berührung mit dem persischen Reiche, genauer mit seinem Expansionsdrange oder mit der Eroberungspolitik der vier persischen Könige Kyros, Kambyses, Dareios, Xerxes treten. Wenn die Beziehung auch manchmal locker und künstlich ist, wie etwa im libyschen Logos, vorhanden und vom Autor betont ist sie immer und überall; so kommt es, daß die Ethnographie des Westens bei Herodot keine oder nur eine ganz geringe Rolle spielt: sie stand in keinem oder fast keinem Zusammenhange mit dem genannten äußeren Aufbauprinzip; man darf dieses also als grundlegend bereits für die Stoffbeschaffung ansehen.

Einer ganz analogen Umformung ist durch Herodot der Typus der Novelle unterworfen worden, wie sich zeigt, wenn man etwa Charon von Lampsakos oder andere Reste novellistischer Art zum Vergleich heranzieht. Bei diesen steht jede einzelne Erzählung für sich. Sie ist in sich abgeschlossen und autark. Sie hat keinen höheren oder tieferen Zweck als eben die Mitteilung einer hübschen Geschichte. Die Novelle vom Bisalten Naris und den tanzenden Pferden der Kardianer, die Athenaeus erhalten hat, die Anekdote vom Grenzstreit der Lampsakener und Parianer, die in schweizerischen volkstümlichen Erzählungen ihre nächsten Verwandten hat, das Märchen von Rhoikos und der Baumnymphe, in dem das Melusinenmotiv variiert ist, können als Beispiele dieses Typus dienen. Bei Herodot gibt es dergleichen natürlich auch: die Geschichte von der List des milesischen Tyrannen Thrasybulos (1. 20/22) — eine Wanderanekdote, die man ähnlich auch von Bias aus Priene erzählte —, die Begegnung von Pittakos und Kroisos (1. 27) sind derart und sind ihm mit den anderen Erzählern gemein. Aber das Neue und Wesentliche bei ihm, das was sich abhebt vom Einzelnen und Gewöhnlichen, was sich unvergeßlich einprägt und zu uns redet mit besonderer Gewalt und Eindringlichkeit, das sind Gestaltungen von

Digitized by Google

größerem Umfange und tieferem Sinn. Es sind die Novellenkränze, die er um zentrale, in irgendeinem Sinn repräsentative Persönlichkeiten, um asiatische Könige, griechische Tyrannen, hellenische Weise flicht, und die ein innerlich in seinen Teilen aufeinander bezogenes Ganzes auch da bilden, wo die einzelnen Glieder aus kompositionellen Gründen äußerlich voneinander getrennt werden mußten. Es sind, um nur die hervorragenden Beispiele zu nennen, die Geschichten um Kroisos, Kyros, Periander, Polykrates und andere mehr. Der 'Gyges' steht zwar scheinbar isoliert, aber bei näherem Zusehen erweist er sich als tragendes Glied für den Aufbau der ganzen lydischen Geschichten, des Lydikos Logos. Doch soll es hier bei der Feststellung der äußeren Erweiterung zunächst sein Bewenden haben; die Mittel der 'inneren' Verknüpfung dieser Novellenkränze werden später noch zu erörtern sein.

Wenn so in der Ethnographie wie in der Novelle die Tendenz vom Einfachen zum Komplizierteren, vom Vereinzelten zum Zusammengesetzten, vom vordergründlichen zum vertieften Aussprechen geht, so erfährt, quantitativ, um es zunächst äußerlich zu betrachten, der Typus der Länder- und Völkergeschichte die mächtigste Erweiterung. Schon Creuzer sah, daß unter dem Gesichtspunkt der äußeren Form das Werk Herodots eigentlich ein gigantischer *Περσικὸς λόγος*, eine persische Geschichte, ist. Wir stellten bereits fest, daß Länder- und Völkerkunde, mitsamt ihren eingelagerten historischen Rückblicken und mit ihren eingeflochtenen einzelnen Novellen und Novellenkränzen, nur ebensoweit berücksichtigt wird, wie Berührungen mit dem Expansionsdrang des persischen Reiches stattgefunden haben. Wenn es zum Wesen der Literatur der Lydika, Persika und wie sie sonst geheißen haben mögen, gehörte, Geschichte und Landeskunde, aufgereiht am Faden der Königsfolge zu geben, so wurde unter den Händen Herodots, gemäß seinem primär geschichtlichen Interesse und seinem gleich ursprünglichen, echt jonischen Drang in die Weite und Ferne, aus dem persischen Logos von den vier großen Perserkönigen durch ihre der Tendenz nach ökumenischen Pläne und Taten so etwas wie eine universale Länder- und Völkerkunde und fast eine universale Länder- und Völkergeschichte — soweit sie eben mit den Strebungen der persischen Könige in Berührung traten. Ich wies bereits darauf hin, daß dies auch der Hauptgrund dafür ist, daß der Westen im Werke Herodots nur peripher eine Rolle spielt. Die 'Perserlinie', wie man dieses kompositionelle Hauptmotiv genannt hat, ist also das primäre Ordnungsprinzip des ganzen Werkes — von außen ge-

Digitized by Google

sehen. Daß der Lydische Logos sich von ihm emanzipiert zu haben scheint, hat seinen Grund in der Verschlingung dieses Ordnungsprinzips mit einem zweiten, von dem sogleich die Rede sein wird. Zunächst noch ein Wort über das Verdienst der quantitativen Erweiterung. Man darf dieses Verdienst nicht unterschätzen und muß sich klarmachen, daß es ein Prosawerk, das sich an Mächtigkeit des Umfangs dem Herodoteischen Logos vergleichen ließ, bis dahin in Griechenland überhaupt nicht gab. Das einzige, was nach Umfang und Ausdehnung sich dem an die Seite stellen ließ, waren dichterische Werke, in der Hauptsache nur die Homerischen Gedichte. Man muß sich immer, indem man von unseren modernen Anschauungen, Hilfsmitteln, Vorbildern und Methoden soviel nur irgend möglich absieht, eindringlichst vorstellen, welche Anforderungen dieser bis dahin unerhörte Umfang des Werkes stellte; einmal, um des materiellen Substrates, des Stoffes im eigentlichen Sinne sicher zu sein, an Aufnahmefähigkeit, Frage- und Seheifer und Gedächtnis dessen, der ein solches Werk zu schaffen unternahm, zum andern, in Anbetracht der noch wenig entwickelten Schrift- und Buchtechnik, die noch keine Trennung der Buchstaben in Worte, der Worte in Sätze, der Sätze in Kapitel, der Kapitel in Bücher kannte, an das künstlerische Organisationsvermögen, an die geistige Kraft, das disparate Material im schöpferischen Akt präsent zu haben und den ordnenden Motiven zu unterwerfen, sich mit Rück- und Vorverweisen, mit gliedernden Einschnitten und rückblickenden Zusammenfassungen nie zu irren, kurz, den Faden des Ganzen in langer Arbeit nie aus der Hand zu verlieren. Wenn man sich das immer recht anschaulich und eindringlich vor Augen hält, so wird man wenig geneigt sein, aus gelegentlichen kleinen Unebenheiten weittragende analytische und entstehungsgeschichtliche Folgerungen zu ziehen; man wird vielmehr die ungeheure Geistes- und Gedächtniskraft, das künstlerische Organisationstalent aufs höchste bewundern, durch das dies einzigartige Werk dem in anderer Hinsicht unzweifelhaft viel höherstehenden des Thukydides unbedingt überlegen ist und das eine Analogie nur erst *viel* später, in einer ganz anderen Sphäre der antiken Literatur erhält — in den Metamorphosen des Ovid.

In das Gewebe dieser mannigfachen, zwar übernommenen, aber verflochtenen, teils erweiterten, teils in sich vertieften Formtypen sind nun ganz neue und eigene Fäden eingeschlagen, von denen wir die für unseren Zweck wichtigsten aussondern und nach Art und Herkunft behandeln müssen. Es handelt sich dabei einmal um die Reden — nicht um die knappen,

Digitized by Google

prägnanten Wechselreden der Novelle, sondern um die groß angelegten Komplexe, die kompositionell eine Sonderstellung einnehmen. Man darf wohl sagen, daß Herodot sie in die antike Historiographie eingeführt hat, aus der sie seitdem, von vereinzelten Reaktionserscheinungen abgesehen, nicht mehr verschwunden sind. Sie sind, wenn auch formal umgebildet, und das heißt immer stärker rhetorisiert, aus der Bewegtheit des lebendigen Wortes gelöst, ein dichterisches Element in der Geschichtschreibung geblieben, ein Gefäß, das immer bereit war, auch allgemeineren Gedanken, Stimmungen und Erwägungen des Autors oder seiner Personen oder des Autors durch seine Personen Aufnahme und Formung zu gewähren. Die innere Notwendigkeit der Zerlegung des geschichtlich Wirklichen in Erzählung und Rede entspringt der griechischen Grundauffassung von dem Wesen menschlicher Wirksamkeit in Rede und Tat, die beide auch in der Historiographie zu anschaulichem Ausdruck kommen müssen. Der Einfluß und das Vorbild des Homerischen Epos hat bei der Gestaltung der Herodoteischen Reden dann mindestens mitgeholfen. Wir haben nämlich bei ihnen zwei Typen zu unterscheiden. Den einen kann man als den erzählenden, sozusagen epischen charakterisieren. Als Nestor im 7. Buch der Ilias die zögernden Helden zum Kampf gegen Hektor aufruft, erzählt er von seinen eigenen Heldentaten; als Phoinix im 9. Buche auf den Trotz des Achilleus wirken will, erzählt er sein eigenes Schicksal und das des Meleager: den Kern bildet in beiden Fällen die beispielhafte Erzählung, aus der eine Norm für das gegenwärtige Verhalten abgeleitet werden soll. Nicht anders ist es bei Herodot in der Rede des Korinthers Sosikles an die Spartaner (5. 92), und besonders schön zeigt diesen Typus im 6. Buche (86) die Rede des Spartanerkönigs Leutychides, als er ein Depositum von den Athenern zurückfordert, das diese weigern. Ihr Athener, so hebt er an, verfahret, wie ihr selbst es wollt; denn wenn ihr zurückgebet, tut ihr recht und fromm, und wenn ihr nicht zurückgebet, das gerade Gegenteil davon. Was sich aber einmal in Sparta zutrug, als es auch um ein Anvertrautes ging, das will ich euch sagen. Er erzählt dann den Logos von Glaukos, des Epikydes Sohn, der, einst in Sparta angesehen, anvertrautes Gut zurückzugeben sich weigert und dieserhalb sogar in Delphi anfragt. Als er nun, so beschließt Leutychides seine Rede, das Orakel befragte, ob er durch einen Eidschwur das Geld an sich bringen solle, da erwiderte ihm die Pythia folgendergestalt mit strafenden Worten: Glaukos, du Sohn Epikydes', es bringt zwar jetzo dir Vorteil, wann du durch Eidschwur

Digitized by Google

siegst und den Schatz zur Beute gewinnest. Schwöre nur, weil ja der Tod auch redliche Männer erwartet. Aber es folget dem Eid ein Sohn, der führet nicht Namen, führet nicht Hand noch Fuß, doch ereilt er dich, bis er das ganze Haus ergreift und das ganze Geschlecht von der Erde vertilget. Doch des redlichen Mannes Geschlecht hat Glück in der Zukunft. Als Glaukos das hörte, bat er den Gott um Verzeihung für seine Worte. Die Pythia aber sagte, den Gott zu versuchen und die Tat gelte gleich viel. Da ließ Glaukos die Fremden aus Milet zu sich kommen und gab ihnen das Geld zurück. Weshalb ich aber euch, ihr Männer von Athen, diese Geschichte zu erzählen unternahm, das soll nun gesagt sein. Von Glaukos gibt es jetzt weder irgendeine Nachkommenschaft noch irgendeinen Herd, der des Glaukos geheißen wird, sondern er ist getilgt mitsamt der Wurzel aus Sparta. So ist es gut und rätlich, über ein anvertrautes Gut nicht auch nur einen anderen Gedanken zu hegen, als es auf Verlangen zu erstatten. — Es ist der Typus des alten αἶνος, der in dieser Rede am Tage liegt. Es verdient aber auch dabei bemerkt zu werden, daß diese altertümliche Form den ethisch-religiösen Akzent besonders leicht und gern aufnimmt.

Von ihm hebt sich der Typus der Debattenrede, die sich mit anderen ihrer Art zu ganzen Redeszenen zusammenschließt, bei Herodot wenigstens im Umriß ab. Eine solche Redeszene beschließt in der nicht ungeschickten Anordnung der späteren Buchteilung jetzt das achte Buch. Der Makedonenkönig Alexandros ist im Auftrage des Mardonios in Athen, um die Athener, auch nach der Schlacht von Salamis, noch zum Anschluß an die persische Sache zu bewegen. Er hält eine lange Rede, in die eine Botschaft des Großkönigs und des Mardonios eingelegt ist. Spartanische Gesandte nehmen dann das Wort, um die Athener zu beschwören, der gemeinsamen Sache der Hellenen die Treue zu halten. Die Athener erwidern erst Alexander, dann den Spartanern. In der Anlage ist das eine Vorstufe thukydideischer Redeszenen. Aber das Ganze ist in eine idealere Sphäre gerückt als die politischen Reden, die sich im Thukydides finden, und der gemeinen Wirklichkeit noch um einen guten Schritt ferner. Bedeutsam dafür ist die Tatsache, daß sowohl die Spartaner wie auch die Athener nur als Kollektiva auftreten, und zweifellos kommt es Herodot mehr darauf an, das Ethos der Athener in hellem Lichte erstrahlen zu lassen als politische Erwägungen vorzuführen. Man muß das 143. Kapitel nachlesen, um dessen innezuwerden. Man hat schon im Altertum empfunden, daß

Digitized by Google

Herodot als der ἠθικώτατος dem πολιτικός Thukydides in gewisser Weise entgegengesetzt ist. Das Nebeneinander des archaisch-epischen Typus und des agonistisch-politischen kennzeichnet wieder das eigentümliche Doppelgesicht des Herodoteischen Werkes, das, wie bereits gesagt wurde, Abschluß und Anhub zugleich ist.

Neben die Reden treten als ein abgesonderter Formtypus die weitgesponnenen Gespräche. Sie sind für die Kunst der Herodoteischen Historiographie besonders bezeichnend; denn dieser Typ, der wohl auch aus epischer Anregung hervorgegangen ist und sich aufs schärfste von den zugespitzten Wechselreden der Novelle unterscheidet, hat in der Geschichtschreibung des Altertums, soviel wir sehen, kaum eine Nachfolge gefunden. Der Melierdialog, den Thukydides aus besonderer Absicht an besonders bedeutungsvoller Stelle seines Werkes eingefügt hat, ist trotz gewisser oberflächlicher Ähnlichkeiten ein formal andersartiges Gebilde, und es scheint, daß man auch das später ganz fallen ließ. Herodot aber hat ganz augenscheinlich auf diese Kategorie sehr großes Gewicht gelegt. Das zeigt einmal die große Ausdehnung der wichtigsten Gespräche, ihre formal sehr sorgfältige Durchbildung und Ausarbeitung, das zeigen die prinzipiell bedeutsamen Gedanken, die er ihnen einverleibt, und vor allem, denn dies ist das objektivste und sicherste Kriterium, ihre Einfügung an entscheidenden Stellen des Gesamtwerkes. So steht die große Unterredung zwischen Xerxes und Artabanos, auf deren Inhalt noch einzugehen sein wird, unmittelbar vor dem Übergang des großen Perserheeres über den Hellespont (7. 44 ff.) und die Auseinandersetzung zwischen Xerxes und Demaretos (7. 101/104) unmittelbar nach einer 40 Kapitel anfüllenden Aufzählung der persischen Machtmittel zu Lande und zur See und unmittelbar vor dem Beginn der Kämpfe bei den Thermopylen und bei Artemision. Die beiden kleineren Gespräche der gleichen Unterredner aber rahmen die Schlacht bei den Thermopylen ein, das gleichfalls kürzere zwischen Demaretos und Dikaios tritt dicht vor die Schlacht bei Salamis. Das kann kein Zufall sein und zeigt, daß Herodot eine besondere Absicht damit verfolgte. Welche das war, darüber wird später bei der Inhaltsanalyse noch des genaueren zu reden sein.

Vergleichsweise selten tritt unter diese mehr objektivierenden Formen des Darstellens und Aussprechens das eigene, gleichsam bekenntnismäßige Sich-Äußern des Autors selbst. Es ist damit natürlich nicht die gewaltige Zahl der einzelnen Meinungsäußerungen gemeint, in denen Herodot zu irgendeiner geographischen, ethnographischen, religiösen oder historischen

Digitized by Google

Frage Stellung nimmt. Gemeint sind vielmehr die expliziten, dann stets mit einer gewissen Emphase, mit einer gewissen Erregtheit gegebenen Auslassungen bei einer irgendwie erheblichen Angelegenheit. So zum Beispiel, wenn Herodot im eigenen Namen mit Nachdruck sein Urteil über das Verhalten der Argiver im großen Kriege formuliert (7. 152), wenn er die Alkmeoniden gegen den Verdacht des Vaterlandsverrates verteidigt (6. 121 ff.), oder wenn er den Ephialtes als den wirklichen Verräter der Thermopylenkämpfer vor ganz Hellas anprangert (7. 214 Ende): genug, Ephialtes ist es, der die Feinde um das Gebirge auf dem Seitenpfade herumgeführt hat; ihn schreibe ich hier als den Schuldigen hin. Übrigens geschieht dieses persönliche Aussprechen, wo es denn auftritt, zwar fast immer mit der Wärme und Anteilnahme eines entschiedenen Ethos, aber stets mit geringerer Emphase eines beinahe provozierenden Selbstbewußtseins, als das bei Hekataios von Milet der Fall ist, der sein genealogisches Buch mit dem orientalischen Herrschererlassen nachgebildeten Satze begann, aus dem das schier königliche Bewußtsein des seiner ratio sich bewußt gewordenen Individuums zu uns redet: So spricht Hekataios von Milet, dieses schreibe ich, wie es mir wahr zu sein scheint. Denn die Erzählungen der Hellenen sind viel an Zahl und lächerlich, wie es mir vorkommt und wie es sich in der Tat verhält. Demgegenüber sind Herodots persönliche Aussagen auf einen sehr viel zurückhaltenderen Ton gestimmt, auch dort, wo er sich, an einer höchst wichtigen Stelle des Gesamtwerkes, am ausführlichsten vernehmen läßt. Es sind die berühmten Kapitel des 7. Buches, in denen er sein Urteil abgibt über die Verdienste, die sich Athen im großen Perserkriege um die Rettung von Hellas erworben hat. Wir müssen sie, ihrem Hauptteile nach, hier einrücken. Denn wir müssen ihren Inhalt genauer ins Auge fassen und mit dieser Betrachtung den Übergang zu den inhaltlichen Motiven des Werkes gewinnen. Vorsicht und Sorgsamkeit ist dabei vonnöten, denn diese Kapitel sind viel behandelt und, wie mir scheint, viel mißverstanden worden. Der Text aber lautet in möglichst genauer Übersetzung folgendermaßen: Hier sehe ich mich nun durch die Notwendigkeit gedrungen, eine Meinung zu äußern, die bei den meisten Menschen auf Mißgunst stoßen wird, dennoch aber, wie es mir wahr zu sein scheint, will ich es nicht bergen. Wenn die Athener in Furcht geraten wären vor der Gefahr, die da gegen sie heranzog und drum ihr Land verlassen hätten oder es auch nicht verlassen hätten, vielmehr dringeblieben wären und sich dem Xerxes überliefert hätten, so würde zur

Digitized by Google

See wohl niemand den Versuch gemacht haben, dem Großkönig entgegenzutreten. Wenn nun zur See niemand dem Xerxes entgegengetreten wäre, so würde zu Lande sich wohl folgendes ereignet haben: Wenn auch viele Mauerwehren über den Isthmos gezogen wären von den Peloponnesiern, so wären die Spartaner im Stich gelassen worden von ihren Bundesgenossen — nicht mit freiem Willen, aber unter dem Zwang der Not, wenn sie Stadt für Stadt von dem Seeheere des Persers bewältigt wurden — und wären vereinzelt worden, vereinzelt aber und nachdem sie große Taten verrichtet hätten, wären sie mit Ehren zugrunde gegangen. Entweder wäre es ihnen so ergangen oder vordem hätten sie gesehen, daß auch die anderen Hellenen auf die Seite des Meders traten, und hätten drum Übereinkunft geschlossen mit Xerxes. Und so wäre auf beiderlei Weise Hellas unter die Perser gekommen. Denn den Nutzen der Mauern, die über den Isthmos gezogen waren, vermag ich nicht zu erkunden, welcher es gewesen wäre, wenn der König die See beherrschte. Nun aber, wenn von den Athenern jemand behaupten wollte, sie seien die Retter von Hellas geworden, so würde er die Wahrheit nicht verfehlen. Denn nach welcher Seite hin diese sich wendeten, die mußte die Oberhand gewinnen. Da sie aber wählten, daß Griechenland auch hinfort frei sein sollte, so sind eben sie es gewesen, die den ganzen übrigen Teil des hellenischen Stammes, so viel ihrer nicht medischer Gesinnung waren, aufgeweckt haben und den König, freilich nächst den Göttern, abgewehrt haben. — So viel genügt es, vom überlieferten Text hier auszuschreiben. Gerade diese Stelle ist nun von der modernen Geschichtschreibung zur Grundlage einer Mißdeutung des ganzen Herodoteischen Werkes gemacht worden. Man hat gemeint und auch ausgesprochen, daß Herodot im Dienste Athens geschrieben habe, vornehmlich um den Griechen aus der Geschichte zu beweisen, daß die Athener durch ihre Haltung in den Perserkriegen sich die Berechtigung zur Hegemonie erstritten hätten. Ja, man hat die Behauptung gewagt, das Ganze sei zu einer rein athenischen Tendenzschrift geworden. Man hat dann gewisse Erscheinungen der deutschen Historiographie des 19. Jahrhunderts analogisch zur Illustration dieses angeblichen Sachverhaltes herangezogen. Demgegenüber sagen die oben vorgelegten berühmten Kapitel zunächst weiter nichts aus, als daß Herodot Bewunderung und Anerkennung für die großen Verdienste Athens in der Vergangenheit empfand und dieser Stimmung in warmem Tone aus ehrlicher Überzeugung Ausdruck gegeben hat, trotz der sicheren Erwartung, daß er damit einer großen An-

Digitized by Google

zahl seiner Hörer oder Leser nicht zu Gefallen sprechen werde. Das heißt, Herodot hat dieses Bekenntnis zu einer Zeit abgelegt, als die Sympathien in Hellas bereits mehr auf Seiten der Spartaner als der Athener waren, also etwa zwischen 450 und 430 vor Christus. Weiter folgt zunächst aus diesem Abschnitte nichts. Daß aber im weiteren Verfolg der Erzählung Athen in den Vordergrund der Darstellung tritt, ergibt sich einmal aus der Natur der Sache und wäre in jeder geschichtlichen Erzählung des großen Perserkrieges so gewesen, zum anderen ergibt es sich aus der Natur der Quellen, die dem Herodot zu Gebote standen. Seine angeblich sympathische Haltung gegenüber der athenischen Demokratie ist durchaus nicht einheitlich, und freundlichen Äußerungen stehen andere gegenüber. Seine Stellung gegenüber anderen griechischen Staaten ist gewiß nicht nur von etwaigen athenischen Sympathien und Antipathien diktiert. Auch hier kommt viel auf Rechnung der Quellen, die er getreu zu reproduzieren sich bemüht. Auch hier ist seine Haltung nicht einheitlich, und es gibt manche Äußerung, die eher pro-dorisch wirken könnte. Immer wahrt er, namentlich gegenüber Sparta, Anstand und Billigkeit. Mag man über Neigung und Abneigung hie und da zweifeln können: völlig ausgeschlossen ist, daß eine athenische Tendenz das Ganze beherrsche, vor allem, daß gar Propaganda der attischen Hegemoniebestrebungen das Ziel des Werkes sei. Dem widerstrebt schon sein Aufbau, der die Perserlinie durchaus festhält, von den Persern herkommt und bei ihnen endet, kurz vor dem Ereignis, das den Endpunkt des Werkes hätte bilden müssen, wenn die athenische Tendenz Wirklichkeit wäre, nämlich der Gründung des attischen Seebundes, die, wie wir mit Bestimmtheit sagen und exakt erweisen können, Herodot nicht mehr darstellen wollte. Die Perserlinie vielmehr ist nicht nur, wie sich noch zeigen wird, äußeres, sondern auch inneres Aufbauprinzip des ganzen Werkes. Kein Wort fällt an irgendeiner Stelle, daß die Athener sich durch ihre Taten im Perserkriege zur Führung in Hellas legitimiert hätten. Thukydides läßt diesen Gedanken von athenischen Rednern an markanter Stelle aussprechen: er hat ihnen auch das notwendige Komplement dazu, den Gedanken von der zwangsläufigen Notwendigkeit historischer Entwicklung, in den Mund gelegt. Wir haben kein Recht und keinen Anlaß, diesen grandiosen Gedanken ihm zu nehmen und dem Herodot zu imputieren. Im Gegenteil: Herodot hat den Kampf um die Vorherrschaft, dessen Anfänge er ja noch erlebte, für ein Unglück gehalten, wie er an einer klaren Stelle (6. 98) selber sagt. Nirgend tritt eine Sympathie

Digitized by Google

für Athens neue Bestrebungen hervor, vielmehr es gibt Äußerungen, die im gegenteiligen Sinne gedeutet werden müssen. Noch fraglicher ist, ob wir ihn gar für einen Bewunderer des Perikles halten dürfen: erst kürzlich ist gezeigt worden, daß die einzige Stelle, an der Herodot des großen Staatsmannes gedenkt, einer anderen Deutung mindestens zugänglich ist. Nur soviel dürfen wir sagen, daß er an der Geschichte des Alkmeonidenhauses ein wärmeres Interesse nahm und es für nötig hielt, um der Wahrheit und Gerechtigkeit willen, wie er sie sah, sich gegen seine Verunglimpfung zur Wehr zu setzen. Eine einheitliche politische Haltung Herodots zu konstruieren ist unmöglich. Seine politische Haltung und Überzeugung aber gar zur Grundtendenz des ganzen Werkes zu machen, verkennt die wahrhaften inneren Antriebe desselben. Gewiß ist eine Stelle wie die angeführten Kapitel des 7. Buches wichtig; steht sie doch nachdrücklich genug an einem kompositionell wichtigen Punkte der Erzählung: dort, wo sich die Darstellung von dem Anrücken der Perser zu den Gegenmaßnahmen der Griechen wendet. Sie tritt beherrschend vor eine ganze Kapitelfolge, die in ihrem Lichte gesehen werden soll. Herodot liebt solchen Aufbau und hat ihn bei anderen Gelegenheiten gleichfalls angewendet. Sie ist wichtig, diese Stelle, aber sie ist nicht wesentlich in dem Sinne, der in der Einleitung angedeutet ward. Treibendes Motiv, innerer Aufbaugedanke des Werkes sind die Gedanken, die hier zum Ausdruck kommen, nicht. Sie haben weder mit dem äußeren noch mit dem inneren Aufbauprinzip etwas zu schaffen. Ich wage die Behauptung, daß beide im Sinne Herodots überhaupt nicht der Sphäre des Politisch-Historischen in unserem Sinne angehören.

Wir haben nun den Versuch zu machen, uns über sie ohne moderne Voreingenommenheit die nötige Klarheit zu verschaffen. Es ist nützlich, von einem enger begrenzten Beispiel auszugehen und allmählich den Kreis der Betrachtung zu erweitern. So wird am ehesten anschaulich, wie die leitenden Ideen organisch das Einzelne wie das Ganze durchleuchten und ordnen. Wir wählen als Ausgangspunkt die allbekannte Geschichte von Solon und Kroisos, die uns der Notwendigkeit einer umständlichen Nacherzählung überhebt. Sie ist so, wie sie uns vorliegt, eine freie Komposition Herodots aus Bestandteilen, die ursprünglich selbständig waren und verschiedenen geistigen Sphären entstammen. Herodot war es, der die schlichte alte Erzählung vom Leben und Sterben des Atheners Tellos, die im Kreise der Sieben Weisen als paradigmatische Geschichte

Digitized by Google

heimisch war, mit der Legende von Kleobis und Biton, den guten und starken Söhnen der argivischen Mutter, einer Legende, die von delphischer Frömmigkeit ihre entscheidenden Akzente empfing, zu einem neuen Ganzen verband, dessen tragende Gedanken er den Solon von Athen in dem Versuche theoretischen Räsonnements, das jetzt den Schluß des Ganzen bildet, aussprechen ließ. Zwei gedankliche Grundmotive dieser scheinbar so einfachen Erzählung gilt es herauszustellen: einmal den Gegensatz zwischen hellenischem und barbarischem Wesen, also sozusagen einen national-ethischen Gedanken, der in der Rahmenantithese Solon—Kroisos und in der Gegensetzung des Tellos von Athen gegen den asiatischen Herrscher gleichsam leibhaftige Gestalt gewinnt. Aber dieser Gedanke wird überwachsen von einem zweiten, der ihn in seiner Bedeutsamkeit und Größe umfaßt und in sich aufhebt: es ist der Gegensatz von Menschenschwäche und Göttergröße, von menschlicher Überheblichkeit und unerforschlicher Götterallmacht, wie er sich in der delphisch-argivischen Geschichte manifestiert und in der Rede Solons gedanklich entfaltet wird. Drohend und mahnend klingt hier der Satz hinein, daß der Mensch ganz und gar Zufall ist und die Eifersucht der Gottheit auf Menschenglück und Menschengröße immer bereit ist, Unruhe und Wirrnis zu stiften, dem scheinbar Glücklichen in jähem Falle den Sturz zu bereiten. Ein religiös-metaphysischer Gedanke verschlingt sich mit dem national-ethischen und schließt den inneren Sinn der 'Novelle' in sich ein. Und nun weitet sich der Kreis zum ersten Male. Diese Kategorien altgriechischer Ethik und zugleich altgriechischer Gläubigkeit, die man am besten mit den unübersetzbaren Begriffen von *κόρος, ὕβρις, νέμεσις, ἄτη* bezeichnet, die für das archaische Denken in einem unauflöslichen funktionalen Zusammenhang untereinander stehen, tragen nicht nur diese Novelle, sie schließen auch die folgende Geschichte vom Kroisossohne Atys und dem phrygischen Flüchtlinge Adrestos an sie an. In einen strengen inneren Zusammenhang hat erst Herodot sie gebracht, indem er das Vergeltungsmotiv einführte; wie immer, wenn er von göttlichen Dingen spricht, vorsichtig, aber dem aufmerksamen Ohre vernehmlich genug redend. Nachdem Solon fortgegangen war, so erzählt er weiter (1. 34), da ergriff vom Gotte her eine große Nemesis den Kroisos, wie zu vermuten, weil er sich selbst für den glücklichsten von allen Menschen gehalten hatte. Daß dies Herodots eigener Meinung entspricht, zeigt die Wendung 'wie zu vermuten', die er an der entscheidenden Stelle

Digitized by Google

einflicht. Vergegenwärtigt man sich nun, daß das Schicksal des Kroisos an der Verfehlung des Gyges hängt, dieses an der menschlich nicht deutbaren Torheit des Kandaules, die ein Schicksalsschluß ist oder Götterwille — das gilt gleich —, den es einfach hinzunehmen gilt („denn es war verhängt, daß es dem Kandaules übel ergehen sollte" 1. 8), daß dieser ganze Schicksalsablauf den Lydischen Logos erfüllt, derart, daß das eigentlich ethnographische Element ganz an den Rand gedrängt wird, dagegen den wirklichen Beschluß die Rechtfertigung des delphischen Gottes bildet, die das uralte Motiv von der 'Beredung' der Moiren in sich verschlingt, und die Einsicht des Kroisos in sein selbstverschuldetes Schicksal — das ist kein Widerspruch gegen den Satz, daß die Götter es so gewollt haben —: wenn man sich das alles vergegenwärtigt, so sieht man, daß hier ein ganzer pseudoethnographischer Logos, eine ganze Völker- und Königsgeschichte in die Sphäre des ethischen und religiös-metaphysischen Auffassens und Motivierens eintritt.

Und nun läßt sich der Kreis der Betrachtung nochmals und nunmehr entscheidend erweitern. Die beiden hier herausgehobenen Grundantithesen, die national-ethische Hellenen-Barbaren und die weltanschauliche, welche die tiefe Unsicherheit aller menschlichen Dinge und die Überhebung menschlichen Selbstvertrauens kontrastiert mit der unerforschlichen Größe des göttlichen Wesens und der Unwandelbarkeit seines Willens, stehen nicht nur hinter diesem Novellenkranz oder hinter anderen Gebilden vom gleichen Formtypus (Polykrates zum Beispiel), nicht nur hinter diesem einzelnen Logos, sondern hinter dem ganzen Werk. Zwar nicht so, daß dauernd von ihnen gesprochen würde. Das wäre bei der Fülle buntesten Stoffes, wie ihn die reiche und mannigfaltige Masse seiner ἱστορίη dem Erzähler darbot, ganz unmöglich gewesen. Auch nicht so, daß gelegentliche rationalistische Anwandlungen eigenen oder fremden Antriebs und Ursprungs dadurch ausgeschlossen würden. Herodot ist kein Prediger, sondern ein Erzähler, und sein Wesen und Wissen, sein Verstehen und Erkennen zu reich und weit, um sich aus seinem Glauben einen Schematismus zu machen. Aber doch so, daß an entscheidenden Wendepunkten sich diese Hintergründe mit einer Klarheit erschließen, die einen Zweifel über die Absicht, in der das geschieht, nicht wohl übrig läßt. Wie Herodot das, schon rein kompositionell, zu handhaben pflegt, erläutert wieder zunächst am besten ein überschaubares Einzelbeispiel. Es ist die schöne und tiefe Geschichte vom Gespräche des Persers und des Orchomeniers

Digitized by Google

Thersandros beim Gastmahl des Attaginos von Theben, die Herodot aus dem eigenen Munde des Thersandros aufgenommen hat (9. 16). Bei diesem Mahle habe der persische Tischnachbar an seinen griechischen Genossen sich gewendet mit der Frage nach Namen und Art. Und als er die erfahren habe, habe er weiter gesprochen: da du nun mein Tischgenoß geworden bist und mir durch die gemeinsame Spende an die Götter verbunden, so will ich dir ein Erinnerungsmal meiner Einsicht hinterlassen, damit du auch im Wissen um das, was kommen wird, selbst über dich beraten kannst, was dir nützt. Siehst du hier die Perser, wie sie schmausen, und das Heer, das wir dort am Flusse lagernd verließen? Von allen diesen wirst du, nach kurzer Frist, nur einige wenige noch am Leben sehen. Solches habe der Perser gesprochen und zu seinen Worten viele Tränen vergossen. Er selbst aber habe sich ob dieser Rede verwundert und zu ihm gesagt: Muß man dann das nicht dem Mardonios sagen und den Persern, die ihm zunächst in Ansehen stehen? Der aber habe darauf erwidert: Freund, was von Gott verhängt ist, das kann der Mensch nicht wenden. Will doch auch niemand dem, der die Wahrheit sagt, folgen. Unser sind viele unter den Persern, die dies wissen, und wir folgen nur, hineingebunden in den Zwang. Das feindseligste Weh im Menschenleben aber ist es, in vieles Einsicht zu haben und über nichts Gewalt.

Es ist kein Zufall, sondern tiefe Absicht, daß diese düstere Geschichte mit ihrem trüben Wissen um das letzte Umsonst im menschlichen Streben und Wollen unmittelbar vor dem Beginn der platäischen Schlacht ihren Platz erhalten hat. In ihrem Lichte will Herodot das Schicksal des persischen Heeres und seines Führers, das sich dort vollzieht, gesehen wissen. Götterverhängnis schwebt über denen, die dem Untergang geweiht sind. Auch wenn der Mensch es weiß, kann er es doch nicht wenden. Und wenn er strebte, den Banden sich zu entwinden, so würde er doch nur immer fester sich in ihre Schlingen verstricken. So tritt das einzelne historische Ereignis in das Licht eines Höheren, Allgemeineren. Herodot hat dafür Sorge getragen durch die Einfügung gerade dieser Geschichte gerade an diesem Platze. Nicht anders steht die Erzählung vom Gespräch des Demaretos mit Dikaios von Athen vor der Schlacht bei Salamis: die Götter fechten für Hellas; nicht anders das Gespräch des Xerxes mit Demaretos vor der Schlacht an den Thermopylen; nicht anders, um zum Entscheidenden zu kommen, die Unterredung des verbannten Spartanerkönigs mit dem Herren Asiens nach der Übersicht über die ungeheuren Massen der

Digitized by Google

persischen Streitmacht und vor dem Beginn der Kämpfe, nicht anders schließlich die Szene Xerxes-Artabanos vor dem Übergang über den Hellespont, dem Überschreiten der gottgesetzten Grenze Asiens und Europas. Nur daß sie mehr aussagen, tiefer greifen und höher streben, weil sie gegenüber den kleineren Geschichten den Blick auf das Ganze richten, die mächtigere Funktion haben. Ihrer Betrachtung müssen wir uns nun zuwenden.

Das erste entwickelt den Gegensatz Hellenen—Barbaren nun in voller Breite an dem speziellen Gegensatz Barbaren—Spartaner, die hier gewissermaßen als Prototyp hellenischen Wesens fungieren. Es entwickelt ihn mit hoher Feierlichkeit des Aussprechens, die sich namentlich gegen den Schluß hin steigert mit bewußtem Abheben auf das Gedanklich-Prinzipielle, zugleich Ethisch-Werthafte des Gegensatzes, wie Herodot ihn sieht. *Πλοῦτος, πλῆθος, δεσπότης*, Reichtum, Masse und Zwingherr sind die Leitmotive auf der persischen Seite, in den Begriffen *πενίη, ἀρετή, ἐλευθερίη* und *νόμος ἰσχυρός*, Armut, Tüchtigkeit, Freiheit und starkes Gesetz faßt sich hellenisches Wesen zusammen. Freiheit bedeutet dem Hellenen, vornehmlich dem Spartaner, nicht subjektive Willkür zu tun oder zu lassen was dem einzelnen beliebt, sondern freie Unterordnung unter das Gesetz des Staates. So faßt Demaretos am Schlusse es in wuchtigen Worten zusammen: Denn, zwar sind sie frei, aber sie sind nicht in allem frei. Denn es ist über ihnen als Herr das Gesetz, das sie noch mehr fürchten als die deinen dich. Jedenfalls führen sie aus, was nur immer das Gesetz befiehlt. Es befiehlt aber immer das gleiche, indem es nicht zuläßt, daß sie vor irgendeiner Masse von Menschen aus der Schlacht fliehen, sondern in der Ordnung verharrend siegen oder sterben. Das ist die besondere Ausprägung des national-ethischen Aspekts, unter die die Kämpfe an den Thermopylen treten. Eine Erweiterung gewissermaßen dieses Gegensatzmotivs, jedenfalls seine umfassendste Ausgestaltung ist der Gedanke vom uralten Kampfe des Ostens gegen den Westen, den namentlich der Anfang des ganzen Werkes stark anklingen läßt. Vielleicht kann man sagen, daß er nicht seiner ganzen Bedeutung nach im Aufbau des Werkes durchgeführt ist: durchgreifendes Ordnungsprinzip des Ganzen ist er jedenfalls nicht oder vielleicht nicht mehr geworden. Sei es nun, daß ein zweiter Gedanke, von dem gleich die Rede sein wird, ihn zurückdrängte, ähnlich wie es auf beschränkterem Raume in der Geschichte von Solon und Kroisos erging, sei es, daß er

Digitized by Google

später konzipiert, nicht mehr das Ganze durchdrang. Darüber sind nur ganz unsichere Vermutungen möglich. Gewiß aber ist, daß er nie ganz aus den Augen verloren wird und an bestimmten entscheidenden Stellen immer wieder auftritt. Nur muß man sich gegenwärtig halten, daß seine Allgemeinheit sich im Historisch-Konkreten gewissermaßen spezialisiert, daß er nur in einem engeren Sachverhalt sich gleichsam verkörpert. Es ist das Schicksal Joniens, das als asiatisches Grenzland immer von neuem „dem Unrecht" der fremden Eroberung erliegt und letztlich, so sieht es wenigstens Herodot, der unmittelbare Anlaß zur letzten großen Auseinandersetzung zwischen Ost und West wird. Herodot will den aufsuchen, der als erster in historisch-heller Zeit mit der ἀδικίη gegen die Hellenen begonnen hat: das ist Kroisos von Lydien gewesen, und Herodot begründet ausführlich, warum dies Urteil die anderen lydischen Könige nicht trifft. Das mag sachlich falsch sein: aber wir müssen es hinnehmen, denn so hat Herodot die Dinge angesehen wissen wollen. Seitdem ist das „Unrecht" nicht wieder zur Ruhe gekommen; der lydischen Eroberung folgt die persische, der Rückschlag ist der jonische Aufstand, und auf ihn folgt die dritte Unterwerfung. Er aber ist, infolge der athenischen und eretrischen Hilfssendung, zugleich die Quelle des Unheils, das im großen Kriege über Griechen und Barbaren gekommen ist: so drückt es Herodot 5. 97 an entscheidend wichtiger Stelle, in Anlehnung an eine epische Form, ursprünglich wohl der Kyprien, aus. So stellt sich ihm die Verkettung des ostwestlichen Kampfes in der historischen Konkretion dar. Charakteristisch — einer späteren Zeit war sie nicht mehr verständlich — ist die Stimmung, die ihn gegenüber diesem Ereignis beseelt. Er liebt die Jonier nicht und keine Äußerung eines patriotischen Enthusiasmus kommt über seine Lippen. Im Gegenteil: seine hohe Achtung vor dem Alter, der Macht und den Leistungen des Ostens erlaubt ihm keine Verachtung des Feindes, auch da nicht, wo er seine Niederlagen zu beschreiben hat. Plutarch hat das nicht mehr verstanden und ihm darob schwere Vorwürfe gemacht. Ihn ergreift an diesem Hin und Her des Geschehens, das in Schlag und Gegenschlag sich abspielt, viel mehr die unabwendliche Notwendigkeit der Verkettung als das historisch-politische Ereignis. Schon dieses Motiv ist in gewisser Weise weltanschaulich gefärbt. Es verschlingt sich aber mit diesem quasi-historischen Gedanken gleich am Anfang ein zweiter, den wir herauslösen müssen. Herodot hat es abgelehnt, die Zusammenstöße zwischen Ost und West in eine mythische Vorzeit zu verfolgen. Er

Digitized by Google

will den bezeichnen, von dem er weiß, daß er als erster mit dem Unrecht gegen die Hellenen begonnen, und dann in seinem Logos weiterfahren. Es ist charakteristisch und verdient die genaueste Beachtung, wie er die Dinge hier stellt. Ich will, sagt er (1. 5), fortfahren, indem ich in gleicher Weise kleine und große Städte der Menschen berühre. Das klingt zunächst, als spräche der Periheget und Ethnograph. Aber es geht weiter mit der bemerkenswertesten Begründung: denn welche vorzeiten groß gewesen, die sind in ihrer Mehrzahl klein geworden, und welche zu meiner Zeit groß waren, die waren vordem klein. Da ich nun weiß, daß der Menschen Macht und Herrlichkeit niemals in demselben Stande verbleibt, will ich beider gedenken in gleicher Weise. Was aus dieser Motivation redet, das ist nicht mühselige Gelehrtenandacht, der das Kleine so viel gilt wie das Große, das Bedeutende so viel wie das Unbedeutende; es ist vielmehr eine religiös-metaphysisch unterbaute Anschauung von Welt und Mensch, Glück und Unglück, Schicksal und Fügung. Diese Anschauung trägt bei Herodot das Ganze und das Einzelne. Sie spricht sich aus in knapper Andeutung, manchmal nur in einem Worte. So in der Anekdote — die man in ungeheuerlichem Mißverstehen für einen Scherz gehalten hat — von jenem magnetischen Landbesitzer, der durch den schauerlichen Schiffbruch der großen Perserflotte gleichsam über Nacht zu Vermögen und Reichtum kam: aber auch er wurde, in anderem nicht glücklich, durch diesen Glücksfund reich an Geld und Gut; denn auch diesen betrübte ein unholdes Schicksal, das ihm den Sohn erschlug. Hier meldet nur das 'auch' von dem Glauben, daß ein großes Glück wie einem Gefährten dem Unheil ruft, das sozusagen das gestörte Gleichgewicht wiederherstellt. Es ist „der Kreislauf der menschlichen Dinge, der immer kreist und nicht duldet, daß immer dieselben glückhaft sind". So spricht sich die gleiche Anschauung in deutlicher Formel aus, als Kroisos, der den Glückswechsel selbst zutiefst an sich erfahren, seinen Bezwinger Kyros beim Beginn des Zuges gegen die Massageten vor dem Wandel alles menschlichen Geschickes warnt. Sein Leid ist ihm zur unholden Lehre geworden (1. 207). Wenn du meinst, fährt er fort, unsterblich zu sein und über ein Heer von Unsterblichen zu gebieten, so wäre es überflüssige Mühe, wollte ich dir meine Meinung kundgeben. Wenn du aber erfahren hast und weißt, daß du selbst ein Mensch bist und über andere von Menschenart gebietest, so wisse vor allem jene Wahrheit, daß es einen Kreislauf der menschlichen Dinge gibt und daß der sich kreisend be-

Digitized by Google

wegt und nicht immer dieselben glückhaft sein läßt. Das ist des Herodot eigenste Meinung vom notwendigen Ablauf menschlichen Schicksals, der Einzelnen sowohl wie der Gesamtheiten. Nachdem wir uns das klar gemacht haben, wenden wir uns zum zweiten der beiden großen Gespräche, dem zwischen Xerxes und Artabanos, vor dem Übergang des großen Heeres über die Scheidegrenze des Hellespont. Es soll sein Licht über die kommenden Ereignisse werfen und im Sinne des Autors ihnen die eigentliche letzte Deutung geben. Wir können die Kapitel hier nicht vorlegen und ihren Inhalt nur im großen Umriß andeuten. Man hat dem Könige auf ragender Höhe einen Marmorthron errichtet, von dem er die Ebene von Abydos und die blaue Fläche des Hellespontes überschaut. Vor ihm wimmeln die Zehntausende des großen Heeres; das Meer ist von den Flotten Asiens bedeckt. Da preist Xerxes sich selig, aber gleich darauf bricht er in Tränen aus. Artabanos, der Oheim, fragt ihn nach dem Grund des seltsamen Verhaltens. Xerxes erwidert, es sei ihm der Gedanke an die Kürze des menschlichen Daseins aufgestiegen, und wie doch von allen diesen Tausenden keiner das hundertste Jahr erleben werde. Artabanos aber antwortet: Noch andres erdulden wir in unserem Dasein, das mitleidswürdiger ist als dieses. Denn in diesem so kurzen Leben ist niemand, sofern er ein Mensch ist, so glücklich geboren, weder von diesen hier noch von den andern, daß ihn nicht vielmal und nicht nur einmal der Wunsch anträte, lieber tot sein zu wollen als zu leben. Denn die Unfälle, die ihn anfallen, und die Krankheiten, die ihn wirren, die lassen das Leben, ob es gleich kurz ist, doch lang erscheinen. So ist der Tod, da das Leben eine Last ist, dem Menschen die erwünschteste Zuflucht geworden, der Gott aber, der ihn das süße Leben kosten ließ, wird eben darin als neidisch (eifersüchtig) erfunden.

Schon ein flüchtiger Blick auf die Gedankengruppen dieses Gesprächs läßt die enge inhaltliche Bindung zum Geiste der Kleobis- und Biton-Geschichte erkennen. Kein Zweifel, Herodot wünscht den entscheidenden Beginn des großen Kampfes, der nun unaufhaltsam losbrechen wird, noch einmal in einem Augenblick der Besinnung unter den Gesichtspunkt einer Welt- und Lebensauffassung zu stellen, die er auch dort, im Gespräch zwischen Solon und Kroisos, hat bekennen lassen. Aber damit ist der Inhalt des Xerxes-Artabanos-Gespräches noch nicht ausgeschöpft. Wenn es sich in seinem ersten Teil in der Sphäre des Allgemeinen, für jeden menschlichen Entschluß, für jede menschliche Handlung Gültigen

Digitized by Google

hielt, so zeigt der Fortgang ein aktuelleres Gepräge, eine speziellere Anpassung an die gegenwärtige Situation, indem die Gefahren des großen Zuges vom treuen Warner betont, vom Könige in den Wind geschlagen werden. Aber auch hier strebt Herodot, wie schon die scharf geprägten und zum Teil feierlich stilisierten Sentenzen zeigen, überall nach einem Anschluß des einzelnen Geschehens an ein übergeordnetes Normatives, an ein Allgemeines, das erst dem Einzelnen seinen Sinn verleiht. Wisse, sagt Artabanos, daß die Zufälle über den Menschen herrschen und nicht die Menschen über die Zufälle. Er wiederholt damit, was Solon dem Kroisos entgegenhielt: so ist der Mensch ganz und gar Zufall. Und: der Glückhaftigkeit ist für den Menschen keine Sättigung, warnt er weiter. Der Trieb in die Weite und Ferne, der unstillbare Drang nach Macht, Reichtum, Größe, der von jedem neuen Erfolg nur neu gestachelt wird, ist das schlechthin Unheildrohende, weil in ihm die Gefahr lauert, die Grenze zu überschreiten, die Gefahr des ἄγαν, des Zuviel, das ein Ausfluß der Hybris ist, die Gefahr, den Rückschlag zu erleiden, wenn göttlicher Wille eingreift, um das gestörte Gleichgewicht wiederherzustellen. Aber Xerxes erwidert — gleichfalls ganz grundsätzlich und sententiös —: Große Dinge wollen durch große Gefahren errungen werden. Die beiden treten sich im Gespräche nicht als zwei zufällig so seiende Menschen mit individuell gezeichnetem Charakter entgegen — Herodot hätte das nicht gekonnt, auch wenn er es gewollt hätte —, wohl aber als Gegensatztypen menschlicher Verhaltungsweisen. Auch dadurch wird die Auseinandersetzung zu überindividueller Bedeutung gesteigert. Neben die Notwendigkeit, die aus dem ewigen und göttlichen Gesetz entspringt, unter dem menschliches Leben, Tun und Leiden steht, tritt die Notwendigkeit, die aus dem So-sein menschlicher Gemütsart hervorgeht. Wenn Artabanos schließt: So aber wäre ein Mann der beste, wenn er im Rate sorglich und bedenklich ist, indem er erwägt, daß er alles erleiden kann, im Werke aber kühn, so erwidert ihm Xerxes: Denen, die handeln wollen, liebt in der Regel der Gewinn zuzufallen, denen aber, die alles überlegen und um alles sorgen, will er es nicht sehr. Er stellt damit seine Art und sein Tun in grundsätzlichen Gegensatz zu Art und Rat des Artabanos. Und zum dritten, für unseren Zweck am wichtigsten, die Beobachtung, daß der schicksalsvolle Moment des Geschehens, der καιρός, um es mit dem prägnanten griechischen Wort zu benennen, mit unverkennbarer Deutlichkeit herausgearbeitet wird. Xerxes verweist, um seinen Eroberungswillen zu rechtfertigen,

Digitized by Google

auf die große Tradition des persischen Reiches und seiner Herrscher und auf die Machthöhe, die es durch den Wagemut und die Entschlußkraft der Vorfahren erreicht hat. Du siehst, sagt er, bis zu welchem Gipfel der Macht die Dinge der Perser vorgeschritten sind. Hätten die Früheren gedacht wie du, nie wäre die persische Macht auf diesen Gipfel gekommen. Jetzt aber haben sie Gefahren aufgeworfen und haben sie so weit gefördert. Denn große Dinge wollen durch große Gefahren errungen sein. So wird die Macht weiter wachsen. Alles ist vorbereitet, alle Maßnahmen menschlicher Voraussicht sind getroffen: was kann uns geschehen? Wir werden ganz Europa unterwerfen und heimkehren, wir werden weder Hunger zu leiden haben noch sonst irgendein Unholdes erleiden. So das selbstgewisse Wort des Königs. Der griechische Hörer aber spürt die Hybris, die menschlicher Grenze sich überhebt. Er denkt an das delphische Wort: *καιρὸν ὅρα* — sieh auf den Moment, der entscheidet. Der Mensch weiß nicht, wann der Gipfel seines Planens und seines Gelingens erreicht ist. Unheimliche Mächte stehen drohend bereit, ihn zu stürzen. *Ἀκροτάταν εἰσαναβᾶσ' ἀπότομον ὤρουσεν εἰς ἀνάγκαν* (wenn die Hybris den äußersten Gipfel erreicht, stürzt sie hinab in jähen Zwang) heißt es bei Sophokles (König Ödipus 876). Darum mahnt der Gott durch den treuen Warner: *θνητὰ φρόνει* (sei gesinnt wie ein Sterblicher) und *μέτρον ἄριστον* (das Maß ist das Beste). Er mahnt vergebens. Und noch einmal haben wir den Kreis der Betrachtung zu erweitern. Dieses Gespräch zwischen Xerxes und Artabanos hat nicht nur einen inneren Bezug auf Geist und Gehalt der Kleobis- und Biton-Geschichte, es hat zugleich einen inneren und äußeren, vom Autor bewußt gewollten Bezug auf den großgeformten, entscheidend wichtigen Anfang des 7. Buches, der den Beginn des großen Perserzuges, den letzten Ursprung der Entschlüsse darstellt. Er ist angelegt als ein mächtiger Stufenbau, und durch ihn gibt Herodot dem Mythos vom Perserkrieg nicht die pragmatisch-historische, wohl aber die metaphysische Motivation. Vieles wird hier den modernen Leser, der 'Historie' erwartet, zunächst verwunderlich anmuten. Gerade darum wird man genau zusehen müssen. Denn in dieser Stelle liegen letztlich die Schlüssel zum Verständnis des Ganzen. Das Verwundern ist auch hier die Wurzel des Erkennens. Die Frage, die Herodot stellt, ist: wie kommt es zu dem verhängnisvollen Kriegsbeschluß? Er kennt die einzelnen, pragmatischen Motive, auf denen der moderne Historiker zu insistieren pflegt, alle oder so gut wie alle. Rache

Digitized by Google

für Marathon, Strafe für die Unterstützung des jonischen Aufstandes, das Treiben der Peisistratiden und die Anträge der Aleuaden und was dergleichen mehr ist. Aber er tut das alles vorweg kurz ab, ehe er zu seinem Eigentlichen ansetzt. Das ist ihm alles bekannt, aber es ist ihm nicht wesentlich, es genügt ihm nicht, sein Fragen nach den Ursachen zu befriedigen. Er macht keinen Versuch, diese Einzelheiten zu vereinigen und in die politischen Motive der persischen Regierung einzudringen. Er hat dafür nur geringes Interesse, hier so gut wie im Logos vom König Kroisos für die politischen Gründe und die diplomatischen Vorbereitungen seines Krieges gegen Kyros. Auch dort kennt er die Tatsachen der politischen Konstellation recht wohl. Er zählt sie alle auf im 77. Kapitel des ersten Buches, wo er vom Bündnis mit Ägypten und Babylon berichtet. Aber ihm ordnen sich die Dinge der Vergangenheit, ein geschichtlicher Ablauf, nicht primär unter historisch-politischen Gesichtspunkten. Es ist darum auch schwer glaublich, wenn man behauptet, sein Gesamtwerk sei aus dem politischen Interesse und aus der politischen Teilnahme an der Gegenwart und Zukunft seines Volkes entstanden. Andere Einsicht und andere Erkenntnis ist ihm wesentlicher und dem Sinne der Dinge näher. Herodot ordnet sich den Kriegsentschluß am Beginn des 7. Buches in mehreren großen Absätzen (8/18). Er gestaltet eine umfangreiche Redeszene im Rahmen eines persischen Kronrats. So hatten die Phoinissen des Phrynichos mit einer Versammlung begonnen, so heben die Perser des Aischylos mit einer solchen an. Schon im Epos ist die Ratsversammlung der Ursprungsort aller gemeinsamen Entschlüsse und Taten. Der König hat das erste Wort. Er verkündet seinen Entschluß, den Krieg gegen Hellas zu beginnen, und motiviert ihn aus den Antrieben des Ruhmes, des Landerwerbs, der Rache, aber vor allem aus der Tradition persischer Könige, allezeit Mehrer des Reiches zu sein. „Ich sorgte darum, nicht hinter denen zurückzustehen, die voreinst in dieser Ehre gestanden, und nicht geringere Macht dazuzugewinnen als sie." Er folgt damit nur einem Prinzip persischer Herrschaft: „Wir haben noch nie Ruhe gehalten." Es ist, modern gesprochen, das Gesetz der Pleonexie des staatlich-politischen Lebens, wie es schon Thukydides rein auszusprechen versteht und es aus dem Wesenszwang des Eroberers begreift, gestützt durch den äußeren Antrieb des 'Nutzens'. Den führt auch Xerxes für dieses Prinzip ins Feld: „Uns, die wir vieles betreiben, nützt es zum besseren." Aber ein anderes aus einer anderen Sphäre tritt vor diesen Satz: *θεὸς οὕτως ἄγει* — „so führt es ein Gott". Das

Digitized by Google

geschichtliche Gesetz, dicht daran sich seiner Hüllen zu entledigen und rein herauszutreten, kleidet sich noch ins Gewand des göttlichen Willens. Die Perserlinie, als äußeres Aufbauprinzip des Gesamtwerkes längst erkannt, fängt an, einen hintergründlichen Sinn zu verraten, den Anschluß an ein übergeordnetes Prinzip zu gewinnen. — Dem Entschluß des Königs redet Mardonios, sein Vetter, schmeichlerisch zu Gefallen. Artabanos, sein Oheim, der schon einmal in ähnlicher Lage dem Dareios, bei Beginn des Skythenzuges, ein treuer aber erfolgloser Warner gewesen ist, mahnt vorsichtig, aber entschieden ab. Wieder suchen Gnomai die Verbindung mit höheren Normen, die über dem einzelnen Rate stehen. Sie erschließen den Hintergrund einer sittlich-religiösen Welt, die, wie immer bei Herodot, auch wenn Barbaren reden, rein griechischen Ursprungs ist. Sich wohl zu beraten, ist nicht nur klug und nützlich, es ist auch sittlich; die Torheit und Unbesonnenheit (ἀφροσύνη) ist nicht nur ein intellektueller, sondern auch ein moralischer Mangel. Der 'Neid' der Gottheit schlingt sich als Grundmotiv der Warnung hinein, und der zusammenfassend an den König gerichtete Schluß zeigt, wie eng dieses Eifersuchtsmotiv mit dem Gedanken des Ausgleichs zusammenhängt, für den Sorge zu tragen zu den Hauptfunktionen des göttlichen Wesens gehört. Folgendermaßen beschließt Artabanos die Warnung an den König: Du siehst, wie der Gott die übergewaltigen Wesen mit seinem Blitze trifft, und nicht läßt er zu, daß sie sich brüsten; die kleinen aber reizen ihn nicht. Du siehst, wie er auf die gewaltigsten Bauwerke immer und auf die höchsten Bäume seine Geschosse schleudert. Denn es liebt der Gott alles Überragende zu stutzen. So wird auch ein zahlreiches Heer von einem geringen vernichtet folgendergestalt: wenn der Gott Eifersucht faßt gegen sie und Schrecken unter sie wirft oder den Donner, so gingen sie zugrunde unwert ihrer selbst. Xerxes aber entbrennt in Zorn und weist den Ratgeber mit harten und höhnischen Worten zur Ruhe; er wird auch ohne ihn vollenden, was er sich vorgenommen, und verschwört sich bei seinen Vätern und Vorvätern, Rache zu nehmen an den Athenern, die gegen das Reich gefrevelt haben. Keinem von beiden ist es möglich aus dem Weg zu weichen, sondern zu tun oder zu leiden, darum geht der Kampf, damit entweder dieses hier alles untertan sei den Griechen oder jenes drüben alles den Persern. Denn ein Mittleres zwischen der Feindschaft gibt es nicht. So läßt Herodot, vielleicht unter dem Eindruck von Kimons Offensive gegen Persien, in geschärfter und allgemeiner Form sein zweites großes

Digitized by Google

Gedankenmotiv vom notwendigen Kampf zwischen Ost und West hier anklingen, an einer Stelle, an der sein Werk kulminiert und seine leitenden Motive in einem anschaulichen Geschehen zusammenschießen und gleichsam Gestalt gewinnen. Die erste Stufe des Baues ist vollendet. Der Krieg ist beschlossen, der Beschluß verkündet und im Sinne des Eroberers motiviert. Die zweite Handlungsstufe gibt die gegenläufige Entwicklung. Es wird Nacht. Xerxes schlaflos auf seinem Lager findet keine Ruhe. Die Warnungen des greisen Ratgebers tun erst jetzt ihre Wirkung. Die Bedenken steigen und gewinnen die Oberhand. Xerxes entschließt sich anders. Der Zug soll nicht stattfinden. Der König schlummert ein. Ein Traumgesicht erscheint ihm in Gestalt eines großen und schönen Mannes. Der redet ihn ernsthaft an und warnt ihn, seinen Sinn nicht zu ändern, den Zug nicht zu unterlassen. Xerxes aber achtet dessen nicht. Er versammelt anderen Tages wiederum die Perser und verkündet ihnen die Änderung seines Beschlusses. Haltet euch ruhig, schließt er, denn ich habe meinen Sinn geändert, nicht gegen Hellas zu Felde zu ziehen. Die Perser aber, als sie dieses gehört hatten, verehrten ihn kniefällig voller Freude. Die dritte Stufe bringt von neuem den Umschlag. Wieder wird es Nacht; wieder erscheint dasselbe Traumbild, aber diesmal nicht mehr mit warnender Rede, sondern mit harter Drohung. Wisse das wohl, redet es ihn an, wenn du nicht alsbald in den Krieg ziehst, so soll dir folgendes daraus erwachsen. So groß und mächtig du in kurzer Zeit geworden, so niedrig sollst du wieder in der Geschwindigkeit werden. Xerxes, tief erschrocken, berät sich mit Artabanos. Er klagt ihm, daß das Traumgesicht ihn hindere, seine Sinnesänderung zur Tat werden zu lassen. Sie wollen erproben, ob der Traum göttlichen Ursprungs ist. Drum soll Artabanos das königliche Gewand anlegen, auf dem königlichen Throne sitzen und auf dem Lager des Königs zur Ruhe gehen. Erscheint auch ihm dann der gleiche Traum, so ist er göttlichen Ursprungs. Artabanos wehrt zunächst ab, schickt sich aber dann in den Willen des Königs und tut nach seinem Vorschlage. Und nun erscheint ihm der Traum und tritt ihm zu Häupten und spricht: Du also bist der, welcher so eifrig den Xerxes davon abzuhalten strebt, gegen Hellas zu Felde zu ziehen, in der Meinung, für ihn zu sorgen? Aber weder für die Zukunft noch für jetzt soll es dir ungestraft hingehen, daß du versucht zu wenden was geschehen muß. Was aber Xerxes erleiden soll für seinen Ungehorsam, das ist ihm selbst bereits verkündet. Solche Drohungen, so schien es dem Arta-

Digitized by Google

banos, stieß das Traumgesicht aus, und wollte ihm mit glühendem Eisen die Augen ausbrennen. Artabanos springt entsetzt vom Lager, eilt zum Könige und erzählt ihm, was er gesehen. Er faßt noch einmal die Gründe zusammen, die ihn bewogen haben, dem Zuge zu widerstreben. Er hat schon oft gesehen als alter, erfahrener Mann, daß große Macht von der geringeren gestürzt worden ist; er weiß, daß vieles zu begehren ein Übel ist; er hat gehört, wie der Zug des Kyros gegen die Massageten, der Zug des Kambyses gegen die Äthiopen, er hat erlebt, wie der Zug des Dareios gegen die Skythen gescheitert ist; aus allen diesen Gründen hat er gemeint, daß Xerxes, wenn er sich ruhig halte, preisenswert sei vor allen Menschen. Jetzt aber ändert er seine Meinung. Um das Folgende ganz zu verstehen, ist es notwendig, Herodots Worte ganz anzuführen: Da aber ein Antrieb von den Göttern her geschieht, und die Griechen, wie es scheint, ein gottgesandtes Verderben ergreift, so wende ich mich auch selbst und ändere meine Meinung, du aber künde den Persern was von Gott gesandt wird, und gib ihnen den Befehl auszuführen was du zuerst wegen der Rüstung befohlen hast. Handle so, daß es an dir nicht fehle, da Gott dir (die Feinde) in die Hand gibt. Als dies geredet war, da nun, erhoben durch den Traum, teilte Xerxes, sobald es Tag geworden war, dieses den Persern mit, und Artabanos, der vorher als einziger abgemahnt hatte, war jetzt sichtbar als der, der (das Unternehmen) eifrig betrieb. — Es ist unumgänglich, auf diese Geschehnisfolge zurückzublicken und sich ihren Gehalt deutlich ins Bewußtsein zu rufen. Sicherlich hat Herodot dieses Traummotiv nicht selbst erfunden, sondern irgendwie in seiner Überlieferung vorgefunden. Die Kritik, die er, durch den Mund des Artabanos, an der Magie des Kleidertausches üben läßt, das zweifellos orientalische Motiv dieses Kleidertausches selbst, zeigen es; seine Berufung auf persische Quelle ist also richtig, wenn wir auch nichts über die Art dieser Quelle ausmachen können. Aber wir dürfen sagen, daß Herodot dies Motiv, wenn auch mit vorsichtiger Wendung, die seiner Zurückhaltung gegenüber solchen überirdischen Einwirkungen entspricht, gern ergriffen hat, gemäß seiner Neigung für alle Vorzeichen, Ankündigungen und Orakel. Die Ausgestaltung vollends und die Füllung des Rahmens ist ganz sein eigen und entspringt völlig griechischen Anschauungen. Schon längst hat man auf die Parallele hingewiesen, die das homerische Epos bietet, im zweiten Buche der Ilias, wo Zeus den „verderblichen Traum", den *οὐλος ὄνειρος*, zum Völkerhirten Agamemnon

Digitized by Google

sendet, ihn zum Kampfe aufzureizen; er werde Ilion erobern an diesem Tage. Dort wie hier ist das Ergebnis die gottgewollte Täuschung des Menschen, bei Agamemnon so gut wie bei Xerxes und Artabanos. Denn auch sie gehen ja nicht mit Furcht und Zagen in den Krieg, sondern gestärkt durch die Vorzeichen des Traumes, in der Überzeugung, Gott will es, er gibt die Feinde in die Hand des Königs, gottgewolltes Verderben ergreift die Hellenen. Daß der Gott den täuscht, den er verderben will, ist echte urtümliche griechische Vorstellung. So täuscht Athene den Hektor, als es mit ihm zum Sterben geht, so täuscht und umnebelt sie den Sinn des Aias, damit er sich selber, wollend unwollend, frei und doch geführt, das Schicksal vollende. Nicht minder aber, daß sich der Täuschung des ins Verderben Eilenden die unheilvolle Freude des Verblendeten schauerlich gesellt. Kurz und prägnant gesagt, mit den Begriffen, die der Grieche dafür geprägt hat, zur *ἀπάτη*, der Täuschung, gesellt sich die *ἄτη*, die unheilvolle Verblendung, die den antritt, den ein Gott ins Verderben führt. Daß der Mensch sein Unheil für sein Glück hält, das eben kennzeichnet die Wirkung der unheimlich dämonischen Gewalt. Es ist der Glaube, der uns in der griechischen Dichtung, besonders bewußt und klar in der attischen Tragödie wiederholt entgegentritt. Niemand hat ihn eindringlicher und endgültiger in Worte gefaßt als Sophokles in hochberühmten Versen der Antigone (615): Denn die Hoffnung, die viel umgetriebene, ist vielen Nutzen der Männer, vielen jedoch Täuschung leichtherziger Begierden. Dem Nichtsahnenden schleicht sie heran (die Täuschung), ehe er in heißem Feuer den Fuß sengt. Denn in Weisheit ist von einem das berühmte Wort erschienen: daß Unheil als Gut erscheine, wohnt dem bei, dem ein Gott den Sinn führt zur Ate. Er tut die geringste Zeit außer der Ate. Daß eben dies die letzte Ursache des großen Perserkrieges ist, ein Götterwille, der den stolzen Menschensinn mit Trug umnebelt, ihn im kriegerischen Rausch von Glück und Größe die Grenzen überschreiten läßt, das ist die Auffassung der attischen Tragödie, wie sie Aischylos am erschütterndsten in seinen Persern gestaltet hat. Dieselben Leitmotive von *ἀπάτα* und *ἄτα* sind es, die dort der Chor der Alten am Anfange der Tragödie in Sorge und Zagen erklingen läßt (65), und Herodot hat sie sich als der Weisheit letzten Schluß jenseit aller historisch-pragmatischen Kausalität zu eigen gemacht. 'Schicksalschluß', das ist in der Tat die letzte Instanz in seiner Kausalreihe. *Τὸ χρεὸν γενέσθαι*, das, was geschehen muß, so nennt es die Traum-

Digitized by Google

erscheinung. *Ὅτι δεῖ γενέσθαι ἐκ τοῦ θεοῦ* das, was der Gott verhängt hat, so nennt es der Perser vor der Schlacht bei Platää. *Χρῆν γὰρ Κανδαύλῃ γενέσθαι κακῶς*, so heißt es Herodot selbst in der Erzählung vom Gyges. Und was der Gott verhängt hat, kann der Mensch nicht wenden. Eben den inneren Sinn dieses Schicksalschlusses gilt es nun zu entfalten. Diese Notwendigkeit, gesehen unter dem Gesichtspunkt der emotionalen Seite der göttlichen Natur hat ihr Motiv in dem, was Herodot im Anschluß an alten und verbreiteten Volksglauben den *φθόνος τοῦ θεοῦ* nennt. Nur darf man das nicht als einen 'Aberglauben' mißverstehen und nicht mit 'Neid' übersetzen. Denn der Gott hat alles, und nichts fehlt ihm von dem, was der Mensch besitzen kann. Viel eher Eifersucht sollte man es nennen, wenn man das Wort in seiner vollen, gleichsam alttestamentlichen Erhabenheit faßt, umhaucht von allen Schauern des Numinosen nimmt. Eifersucht des Gottes wird rege bei jeder Überschreitung des Maßes, die der Mensch sich zuschulden kommen läßt. Menschenmacht und Größe weckt sie, aber überhaupt alles, was 'zu viel' ist. Wenn Herodot im 4. Buche die Geschichte der Pheretime erzählt und die furchtbare Rache, die sie an den Barkaeern nimmt, so beschließt er mit den Sätzen: Aber auch Pheretime endete ihr Leben nicht gut. Denn sobald sie aus Libyen nach ihrer Rache an den Barkaeern zurückgekehrt war nach Ägypten, starb sie übel. Denn bei lebendigem Leibe ward sie von den Würmern gefressen, wie ja den Menschen die allzu starke Rache von den Göttern her ein Gegenstand des *φθόνος* wird. Den Ausgleich herbeizuführen für alles, was von Menschen her die Grenze überschreitet, wovon der Verstoß gegen das 'Sittliche' in unserem Sinne nur ein Spezialfall, ursprünglich ohne jeden 'ethischen' Akzent ist, das ist im Sinne Herodots die wesentliche Funktion des Göttlichen, des *θεῖον*. Während er jedem unmittelbaren Einwirken der Gottheit auf die natürliche, sozusagen physikalische Gestaltung irdischer Dinge mit Zurückhaltung gegenübersteht (sein Urteil 7. 129. 4 über die Entstehung des Tempetales ist dafür ein charakteristischer Beleg), erblickt er in dem sühnenden Ausgleich jeder Überschreitung den eigentlichsten Wirkungsbereich göttlicher Macht. So läßt er es den Artabanos in seiner Warnungsrede aussprechen, so betont er es mit starken Worten als eigene Auffassung in der Geschichte von Sperthias und Bulis und dem Schicksal ihrer Nachkommen (7. 133/134), auf dieser Überzeugung baut er den ganzen lydischen Logos auf. Es ist kein Widerspruch zwischen dem Glauben an den Schicksals-

Digitized by Google

schluß, an die Eifersucht Gottes und an seine sühnende Gewalt, die die Verfehlungen der Väter heimsucht an Kindern und Kindeskindern. Dies alles ist aber nur die eine Seite des 'Notwendigen', des *χρεὸν γενέσθαι*. So stellt es sich dar, wenn es gleichsam von der Seite der Götter her gesehen wird. Gesehen unter dem Gesichtspunkt der ewigen Wandelbarkeit der menschlichen Dinge erscheint es als Kreislauf des Menschengeschicks, als der *κύκλος τῶν ἀνθρωπηΐων πρηγμάτων*. Er bewirkt, wie es am Anfang des ganzen Werkes heißt, daß der Menschen Glück und Macht niemals in demselben Stande bleibt. Damit aber nun, wenn man beides im Auge behält, enthüllt sich uns der innere Sinn der Perserlinie, das heißt der innere Sinn im Aufbaugedanken des ganzen Werkes. Er zeigt das Wachsen der persischen Macht bis zu einem Gipfel, von dem es nach ewigem Gesetz wieder abwärts geht. In diesem Zusammenhang sieht Herodot Glück und Unglück, Sieg und Niederlage des gewaltigen Kampfes, der Höhe und Wendepunkt des Anstieges ist. Darum kann er sagen, daß nächst den Göttern die Athener die Retter von Hellas geworden sind; darum kann er den Themistokles ganz in seinem eigenen Sinne sagen lassen, daß nicht die Griechen, sondern die Götter und Heroen den Feind abgewehrt haben. Das Gesetz des Wandels von Größe und Sinken, Macht und Sturz: wir würden es ein historisches Gesetz nennen. Aber für Herodot ist diese Kategorie noch nicht, wie für Thukydides, abgespalten aus einem reicheren und umfassenderen Motivganzen. Für ihn ist es ein Gesetz historischer Erfahrung, aber zugleich ein religiöses, ein metaphysisches Gesetz. Es steht bei ihm gegenüber dem geschichtlichen Geschehen, wie bei Anaximander gegenüber dem kosmischen, wenn er formuliert, daß die Elemente einander Buße leisten für ihre Überschreitung, ihre *ἀδικίη*. Unter diesen Blickpunkt will Herodot das weltgeschichtliche Geschehen gerückt wissen, das er erzählt. Er ist im Prinzip nicht wesentlich verschieden von dem der Aischyleischen Perser, nur daß er die Durchführung als Jonier mit der ganzen Breite seiner *ἱστορίη* unterbaut. Sein Welthorizont ist ein anderer als der des Attikers.

Man kann pointiert und zugleich vereinfachend wohl sagen, daß Herodots Werk jonische *ἱστορίη* ist, Länder- und Völkerkunde, eingefügt in den äußeren Rahmen von persischen Logoi. Doch so, daß das dargestellte Geschehen insgesamt der Tendenz nach einem Grundgedanken untergeordnet, an ein Gesetz angeknüpft gedacht wird. Es ist das Gesetz von dem Kreislauf der menschlichen Dinge, oder anders gesehen von dem eifer-

Digitized by Google

süchtig wachenden, ausgleichenden Walten der Götter, die am Ende dafür sorgen, daß jede Überschreitung der Grenze zurückgeführt wird auf das 'Maß'. Es ist das Symbol einer ethisch-religiösen Auffassung, die der attischen Tragödie des 5. Jahrhunderts nicht ferne steht. Es ist eine Religiosität, die Aischylos noch in seinem spätesten Werk vom Chore bekennen läßt, ohne daß die Spannung, die er ihr gegenüber bereits zu verspüren scheint, ganz verborgen bliebe, der Sophokles sich in erhabener Bescheidung gebeugt hat, gegen die anzustürmen Euripides die ganze Leidenschaft seiner dichterischen Dialektik einsetzte. Platon hat sie überwunden, wenn er den φθόνος aus dem göttlichen Kreise verwies.

Dieser Geist des Herodoteischen Werkes, wie wir ihn zu beschreiben und zu deuten versucht haben, war nicht der Geist der Zukunft. Es war der Geist des reifen 5. Jahrhunderts, wie er im Mutterlande, vornehmlich in Athen, seine Ausprägung empfangen hatte, und der sich dem Ende zuneigte, als Herodots Werk (vor 425) erschien. Man braucht nur daran zu denken, daß Thukydides bereits am Werke war, als Herodot starb, um zu ermessen, wie reich an Spannungen eine Zeitenwende war, in der so Verschiedenes nebeneinander Gestalt gewinnen konnte; und mit Ergriffenheit wird man gewahr, wie trotz allem Widerstreit und Gegensatz der Geister der verbindenden Fäden dennoch nicht ganz wenige herüber und hinüber gehen und das Gewebe der geschichtlichen Entwicklung zu einem Ziele hin weben. Nicht überall tritt diese Grundgesinnung des Werkes und des Mannes mit gleichem Nachdruck in die Erscheinung. Ja, die Notwendigkeit, sie einmal wieder deutlich zu machen und ins Bewußtsein zu rufen, bedingte vielleicht sogar eine gewisse einseitige Stärke des Hervorhebens. Aber dennoch, wieder braucht man nur Thukydides zu sagen, um den innerlichen Kontrast, und mit ihm die Rechtfertigung des Vorgetragenen zu empfinden: Auf der Seite Herodots etwas wie den milden Glanz einer Weisheit, die ein wenig resigniert, ein wenig läßlich, ein wenig müde ist, aber die doch die stille Wärme einer bewußten Ergebung hat — so, daß ihn die Phantasie auch noch neuerer Betrachter gern als vielerfahrenen Greis vorgestellt hat; einer Weisheit, die gar nicht naiv, gar nicht kindlich ist, wie Trivialurteile immer wieder einreden wollen, sondern die durchaus reif, wissend, der Welt und der Menschen kundig, sich in vielen Dingen mit einer gewissen skeptischen Zurückhaltung bescheidet, aber doch an einem unbedingt festhält, die menschlichen Dinge angeknüpft zu sehen an Normen, die über ihnen sind, in deren Ahnung oder geglaubter Bewäh-

Digitized by Google

rung sie einen Frieden findet, der dem großen Vollender griechischer Historie, Thukydides, so ganz im tiefsten Wesen versagt blieb. Der implizite und explizite Hinweis auf ein Darüberhinaus ist es wesentlich, der Herodots Art von der furchtbar großartigen Diesseitigkeit des Thukydides entscheidend abhebt, dessen bohrender Geist, dem das Vaterland einziger Gegenstand beinahe religiöser Spannung ist, sich mit wortkargem Grimm an den Grenzen des Rationalen stößt und die Paradoxie des Geschehens (den *παράλογος τῆς τύχης*) mit tiefem Groll nur als den nicht aufgehenden Rest im Exempel des menschlichen Lebens und Handelns widerwillig anerkennt.

Jetzt erst wollen wir den Blick noch richten auf das, was uns von Herodots Person und Leben überliefert ist. Es ist nur wenig, und noch weniger Sicheres, aber das Wenige ist wichtig und leitet uns zur Beantwortung der Fragen hinüber, die wir ganz am Anfang unserer Darlegungen gestellt haben. Wir gewinnen so noch einmal einen höheren Gesichtspunkt und einen weiteren Gesichtskreis.

Herodot stammt aus Halikarnassos, also aus der Südwestecke von Kleinasien, einer Stadt an der äußersten Grenze griechischen Siedlungsgebietes, gegründet von Doriern, aber nach Sprache und Wesen längst jonisiert. Die Namen seines Vaters und seines Oheims, der ein berühmter Epiker war, sind uns überliefert: Lyxes und Panyassis. Sie sagen uns etwas Wichtiges aus, denn sie sind nicht hellenisch, sondern karisch, also kleinasiatisch. Sie sind damit Zeugen der generationenalten Völkermischung, die in fast allen Randgebieten der kleinasiatischen Küste stattgefunden hat, und die uns gerade auch für Halikarnass bestätigt wird durch Inschriften, die der Lebenszeit Herodots angehören. Also auch in ihm und über ihm ist das fruchtbare Geheimnis der Blutmischung wie über Griechenlands größtem Historiker, Thukydides, in dem das Blut des attischen Adligen mit dem Blute nordischer Barbaren sich einte. Zeitlebens hat sich Herodot wohl als Halikarnassier, aber nicht als Jonier gefühlt. Dorische Sympathien werden in seinem Werke immer wieder spürbar. Sicher ist, daß er als reifer Mann um die Mitte des Jahrhunderts nach Athen kam, daß er dort selbst Eindruck machte und tiefe Eindrücke empfing. Wir werden glauben dürfen, daß er dort dem Sophokles irgendwie nähertrat, attische Tragödie, attischen Geist erlebte. Verbundenheit mit Athen wird es auch gewesen sein, was ihn in die unteritalische Neugründung Thurii (nach 444) hinüberführte. Wie lange er dort blieb, was er dort erlebte, wissen wir nicht.

Digitized by Google

Wahrscheinlich ist es, daß er nach Athen zurückkehrte und dort in den ersten Jahren des Peloponnesischen Krieges gestorben ist. Das ist wenig genug, was wir wissen, wenn man es vergleicht mit der Fülle von Nachrichten, die moderner Biographie zu Gebote zu stehen pflegen. Aber es ist sehr wichtig, weil es uns die Vielfalt von Herodots Lebenswurzeln zeigt und uns lehrt, daß auch im wirklichen Leben athenisches Wesen den Jonier Herodot berührt hat. Ungreifbar ist für uns der Zusammenhang von Erleben und Werk im Einzelnen, und zur Beantwortung jeder wahrhaft wichtigen Frage sehen wir uns immer wieder auf das Werk allein zurückgeworfen. Nicht eine Genesis des Buches nach den äußeren Stufen der Entwicklung vermögen wir zu geben, wohl aber durch eine vertiefte Analyse, die von außen nach innen zu dringen versucht, eine Genesis des Werkes nach seinen inneren Voraussetzungen. In Verbindung mit den spärlichen Daten des äußeren Lebens kann die Bestimmung der Formelemente und die Bestimmung der leitenden und ordnenden Ideen, die das Ganze tragen, die Bestimmung des geometrischen Ortes dieses Werkes in der Formengeschichte und in der geistigen Geschichte der griechischen Literatur ermöglichen.

Wir hatten zu fragen, welche Formen geschaffen, welche Inhalte gefunden sein mußten, um als Voraussetzungen Herodots Werk allererst zu ermöglichen. Wir mußten weiter fragen, wie er die vorhandenen Formen und Gehalte genutzt, wie er sie aus eigenem Wesen umgeformt, erweitert, vertieft hat, damit sie seinem neuen Formwillen dienen konnten. Es galt schließlich festzustellen, welche neuen Einzelformen er geschaffen hat, um sie als neue Fäden seinem Gewebe einzuschlagen. Und endlich: wie hat er es gemacht, dies komplexe Gebilde zu einer Einheit zu zwingen, daß die Spannungen spürbar bleiben und das Ganze doch als ein Kunstwerk aus eigenem Rechte dasteht? Wir hatten nach den Aufbaumitteln, den Prinzipien der Komposition zu sehen und nach den Aufbaumotiven, den ideenmäßigen Prinzipien der inneren Ordnung zu suchen. Deren fanden wir drei von verschiedener Erstreckung und verschiedener Bindungskraft: den Gedanken des Kampfes zwischen Ost und West, des nationalen Gegensatzes zwischen Hellenen und Barbaren; zum zweiten, den umfassendsten für den Aufbau des Ganzen, den Gedanken der Ausdehnung und des Wachstums des persischen Reiches, wie er sich in der Abfolge der persischen Könige offenbart, und schließlich, von innen her durchleuchtend, an krisenhaften Stellen deutlich hervortretend, das ethisch-metaphysische, das religiöse Motiv.

Digitized by Google

Welches ist nun im Sinne Herodots das Hauptabsehen seines Werkes? Welches ist für ihn das Hauptmotiv? Er selbst hat, wenn man ihn richtig liest, im knappen Prooemium seines Buches darauf die Antwort gegeben. So beginnt es: Dies ist die Darlegung der Forschung des Herodot von Halikarnaß, damit weder was von Menschen geschehen ist durch die Zeit verbleiche, noch große Taten, die von Hellenen wie von Barbaren aufgewiesen wurden, ihres Ruhmes verlustig gehen, sowohl in anderer Hinsicht (mit Bezug auf das andere) wie besonders aus welchem Grunde (durch welche Schuld) sie miteinander in Krieg gerieten. Wir müssen diese wenigen Zeilen in möglichster Kürze auslegen, so gut es ohne den griechischen Grundtext geht. Die Fügung des Satzes ist schwer, aber doch durchsichtig. Der letzte Teil, „sowohl in anderer Hinsicht wie besonders aus welchem Grunde sie miteinander in Krieg gerieten" erläutert und bestimmt den Anfang: „Dies ist die Darlegung der Forschung", indem er zeigt, worauf sich Forschung und Darlegung erstreckt hat beziehungsweise erstrecken wird; der Finalsatz wird vom Hauptsatz umschlossen, doch so, daß sein Inhalt dazu beiträgt, den zweiten Teil des Hauptsatzes einsichtig zu machen: 'einander' versteht nur, wer von den Hellenen und Barbaren im Zwischensatz gehört hat. Die Wendung 'sowohl — wie besonders' legt allen Nachdruck auf das zweite Glied, so daß in ihm ebenso die Wendung der Forschung (*ἱστορίη*) auf das, was geschehen ist, die Geschichte, wie ihre Wendung auf das 'ätiologische Moment' ausgesprochen ist. Der Finalsatz endlich mit seiner zunächst befremdlichen Zweiteilung scheidet zwischen den generell bedingten 'Geschehnissen', auf deren Urheber, abgesehen davon, daß es Menschen waren, nichts ankommt, — sie sollen nicht der Vergessenheit anheimfallen — und den individuell verursachten 'Werken', die sowohl Taten, wie etwa auch Bau- und Kunstwerke, technische Leistungen und alles dergleichen sein können, von denen man meist die Namen der Urheber kennt und die, Taten sowohl wie Täter, ihres Ruhmes nicht beraubt werden sollen — so wie das Lied des epischen Sängers die *κλέα ἀνδρῶν*, den Ruhm der Männer, erhält.

Folgendes läßt sich nun feststellen: die Frage nach der *αἰτίη*, Ursache und Schuld in einem, ist das primäre Motiv des Forschens und Darstellens, wobei primär nicht zeitlich, sondern dem Gewichte nach verstanden werden muß. Damit ist etwas sehr Wichtiges gegeben. Der ätiologische Trieb des jonischen Menschen, der von den Denkern der Jahrhunderte 7, 6 und 5 in der Erforschung der *φύσις*, der Natur, vielfältig bewährt

Digitized by Google

worden ist, wird nun von einem Menschen des 5. Jahrhunderts mit primär historischem Interesse zum erstenmal in der Welt auf einen 'geschichtlichen' Gegenstand gewendet. Die Suche nach der Antwort führt ihn immer weiter: von Xerxes und Dareios zu Kambyses und Kyros und Kroisos, denn ein Vordringen in mythische Zeiten lehnt er mit richtigem Sinn für das Mögliche ab — von Salamis und Marathon zum jonischen Aufstand, zur ersten und zweiten Unterwerfung Joniens. Die aber ist nur ein Teil der universalen Unterwerfungs- und Eroberungspolitik der Perser, ein Teil der Expansion des persischen Reiches unter den großen Königen überhaupt. Der Gedanke der Auseinandersetzung zwischen Ost und West und ihrer Verursachung verschlingt sich mit der 'Perserlinie', die das Aufbauschema des Ganzen liefert. Nun treten die Länder des Ostens, Nordens, Südens in den Gesichtskreis: sie sind ja alle Objekte der persischen *πλεονεξίη* geworden. Die jonische *ἱστορίη* ergießt ihre Stoffmassen, alles, was sie an Kenntnissen über Osten, Norden, Süden gesammelt hat, in dieses umfassende Aufbauschema hinein. Doch der historisch-pragmatische Gedanke ist als autark und autonom noch gar nicht vollziehbar. Er läßt sich aus einem komplexeren Motivganzen noch so wenig rein ablösen, wie Anaximanders Evolutionsprinzip aus seinem religiös-ethischen Umkreis. Er erscheint eng verhaftet mit metaphysischen Überzeugungen von Schicksal und Fügung, von Göttereifersucht und Wandel menschlicher Dinge. Erst in ihnen kommt das 'historische' Denken Herodots zur Ruhe.

Und nun läßt sich auch über den geometrischen Ort reden. Man kann es zunächst zeitlich-räumlich tun. Wir sagten zum Anfang, daß Herodot an sein Werk geht, als Jonien sein geistiges Erbe an Athen übergibt. Herodot bezeugt in sich und in seinem äußeren Lebensgang den Übergang zwischen Jonien und Athen. In dem Sinne ist er Abschluß und Anhub. Er bezeichnet den Übergang auch ideenmäßig. Jonisch in ihm und in seinem Werke ist sein Weltblick, der seine *ἱστορίη* begründet; jonisch sein ätiologischer Trieb nach der Verursachung des Geschehens, die zugleich noch Verschuldung ist; im Negativen, im Gegensatze zu Thukydides, die Tatsache, daß der politisch-pragmatische Sinn, den der Athener verselbständigte, noch nicht zur Autonomie gelangt ist. Aber mit den großen Athenern des hohen 5. Jahrhunderts verbindet ihn sein weltanschauliches Ethos und das nationale Pathos, die Gesinnung, die auch die große attische Tragödie des Aischylos, des Sophokles trägt. Daß er die Welt ken-

Digitized by Google

nenlernen will und kennt, verbindet ihn mit jonischer Geisteshaltung, zumal mit ihrer charakteristischen Äußerung, der Ethnographie; daß er das Geschehen der Vergangenheit aus primärem Interesse einbezieht, ist eigenste Notwendigkeit. Daß er dies Geschehen auch metaphysisch zu deuten sich bestrebt, verbindet ihn mit der archaischen Religiosität und so auch, im Gegensatz zur jonischen Aufklärung, mit der attischen Tragödie. Daß er den ätiologischen Trieb an dem Geschehen der Vergangenheit zu bewähren sucht, macht ihn trotz allem Andersartigen zum ersten Historiker der europäischen Geisteswelt, zum Vater der Geschichte. Sein Werk ist, kurz gesagt, die Geburt der Historie aus der Vermählung jonischen und attischen Geistes. Es ist darum Erfüllung und Überhöhung vieles Vorangegangenen. Von da her empfängt es den Reichtum der in ihm aufgehobenen Spannungen. Auch über ihm steht Heraklits Wort, wie über jedem griechischen Geistgebilde, von der *παλίντονος ἁρμονίη*, der Harmonie des Widerstreitenden.

Digitized by Google

DIE BRONZESTATUE EINES KNABEN AUS POMPEJI

VON

WERNER TECHNAU

I

Winckelmann hat am Eingang des griechischen Abschnittes seiner Kunst des Altertums einen vorzüglichen Rat gegeben; er empfiehlt eine „eingebildete Versetzung nach Elis", wo er sich dann die Wettkämpfer von Olympia in jener Pracht des Leibes vorstellt, die uns die Kunst überliefert hat, und wo dann auch jene Athletenbilder, die dort dem olympischen Zeus als Weihgeschenke aufgerichtet waren, so schön und lebendig, ja noch schöner und lebendiger wirkten als die Menschen um sie her. Tun wir desgleichen. Schauen wir jenes Knabenbild aus Pompeji (Tafel 24—26) an, als sei es ein lebendiger Mensch in einem schönen Augenblicke seines Daseins. Dann werden wir auch gleich einsehen, wie jener Augenblick verewigt ist. Denn die Verewigung der Schönheit ist für den Griechen die künstlerische Aufgabe, die Fixierung des Augenblicks die individuelle Lösung und der besondere Stil.

Ein Knabe von etwa 15 Jahren tritt uns entgegen, leicht und beschwingt, wie es die Jugend seines Körpers will. Er scheint am Ziele seines Weges; denn während ihn sein linkes Bein, das ein wenig nach hinten gehoben ist, noch mit dem Rhythmus seines Ganges verbindet, hat schon der rechte Fuß den Boden fest gefaßt und ruht. So steht er schon, wiewohl er noch zu gehen scheint. Es sind also drei Augenblicke der Bewegung, die ihn umschließen: er kommt und steht und schon wendet er sich einer Tätigkeit zu: denn daß die rechte Hand einen Kantharos hielt, hat Amelung aus der Haltung des kleinen Fingers deutlich gemacht; er kommt also und reicht den Wein; der linke Arm ruht aus. Zweimal entspricht sich Ruhe und Bewegung in den Gliedern, kreuzweise wechselnd: Die Seite, welche unten ruht, ist oben tätig, und jene welche oben ruht, bewegt sich unten. Ein großer Zug und Fluß geht vom linken Fuß zur rechten Hand,

Digitized by Google

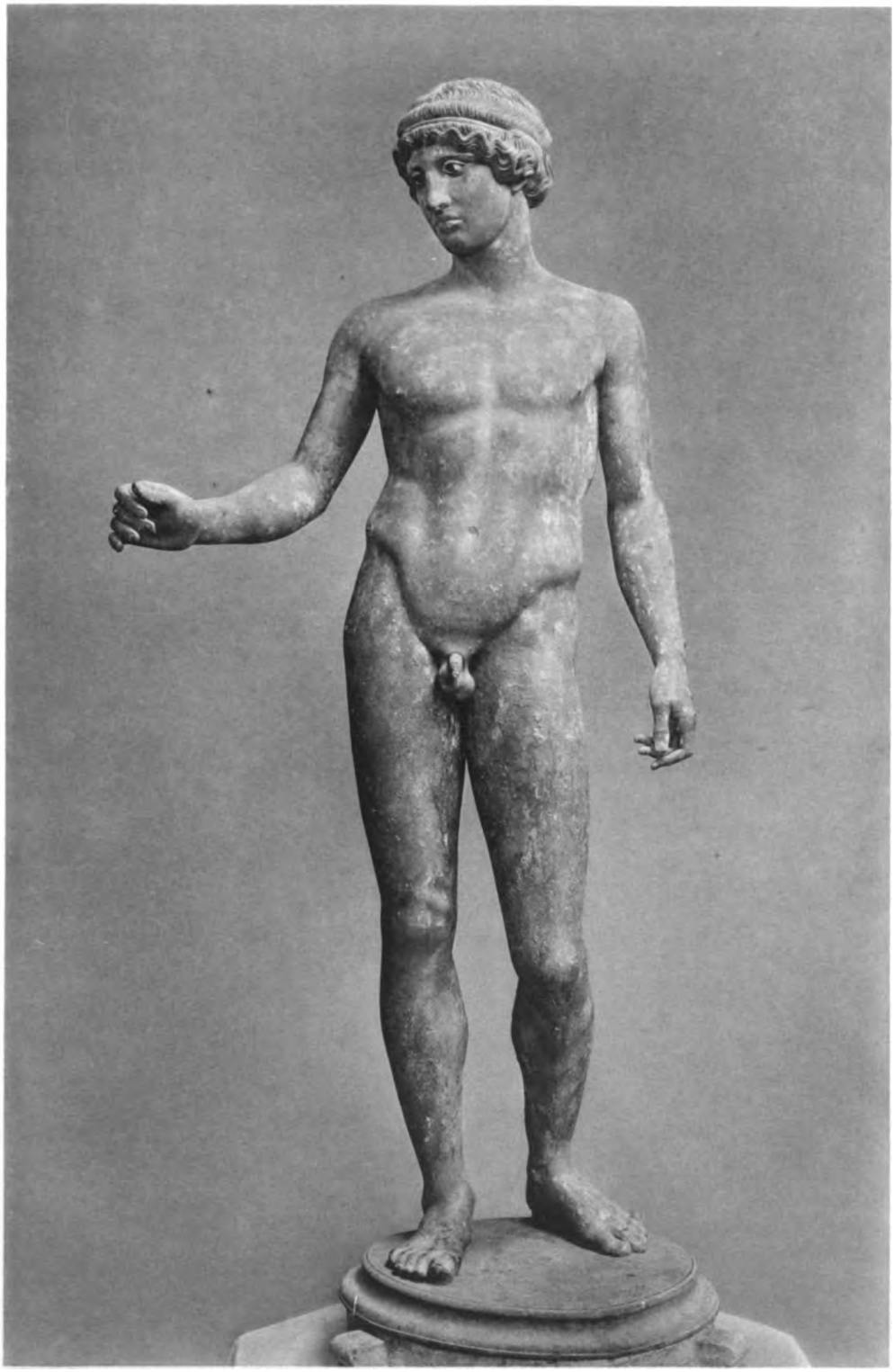
vom Nach zum Vor. Zwischen diesen Bewegungen liegt der schöne Leib, vom Sport noch nicht gehärtet und gestrafft, noch zart und weich. Darüber der Kopf; er wendet sich nach rechts und neigt sich vor. Die großen Augen mit den schweren Lidern blicken träumerisch und bescheiden nach seiner vorgestreckten rechten Hand, eigentlich sogar ein wenig über sie hinweg. Die Anteilnahme an seinem eigenen Tun liegt mehr im Zug der Nase und im sinnlich aufmerksamen Mund. Das Haar ist lang und wie zum Fest geordnet: es fließt wellenförmig vom Wirbel herab, wird dann von einem Band gefaßt und unter ihm an beiden Seiten zu den Ohren hingeführt; am Hinterkopf ist es emporgenommen und im Bande aufgesteckt.

II

Der Knabe von Pompeji ist aus Bronze; das macht seine plastische Form so prägnant und leicht. Er braucht keine Stütze wie die Marmorwerke; sein Gehen, seine Haltung können frei und natürlich sein. Die Arme, deren Bewegung wir leicht und schwebend fanden, sind in der Formbehandlung fast hart und eckig; der Übergang vom Unter- zum Oberarm ist im inneren Gelenk starr aus zwei klar getrennten Flächen und Einzelformen zusammengesetzt. Der Leib hingegen ist sehr weich und voller Übergänge. Betont ist die vertikale Schwingung: lyraförmig setzen sich die Bauchmuskeln gegen die Oberschenkel ab; kein Schamhaar unterbricht die schöne Linie. Auf dem Bauch sind alle Horizontalen vermieden und auch die Brustmuskeln sind weich herausgearbeitet. Die Beine sind nicht so straff und gelenk, wie sie ein Knabe von 15 Jahren haben sollte; die Waden sind zu dick, zu ungegliedert, und deshalb unschön*); die Fesseln zu schwer. Auch im Gesicht sind grobe Züge. Von vorne wirkt die Nase zu breit, und in den Wangen sind ausdruckslose Flächen. Da hat die Ausführung des Kopisten nicht die künstlerische Idee erreicht, die doch auf fließende Bewegung und auf die Harmonie des schönen Augenblicks gerichtet war. Diese Idee wird an den Seitenansichten sehr deutlich: Die rechte Ansichtsseite (Abb. 1) zeigt die Rückenlinie voller Ausdruck und Leben; keine tote Stelle; prächtig, wie sich das Gesäß herauswölbt. Die linke Ansichtsseite (Abb. 2) macht die Bewegung besonders klar, die sich allerdings am schönsten in den beiden

*) Die Unterschenkel waren gebrochen, der linke verbogen; man hat ihm bei der Wiederherstellung seine ursprüngliche Form nicht wiedergeben können, weil der Bronzeguß zu dünn ist; man hat ihn mit Gips gefüllt und dann befestigt. Daß er jedoch auch vor der Zerstörung nicht viel besser gebildet war, beweist der gut erhaltene rechte Unterschenkel.

Digitized by Google



BRONZEKNABE AUS POMPEJI

Digitized by Google

Digitized by Google

BRONZEKNABE AUS POMPEJI

Digitized by Google

Digitized by Google

BRONZEKNABE AUS POMPEJI

Digitized by Google

Digitized by Google

Schrägansichten (Abb. 3, 4) entwickelt. Wie die Figur aufwächst aus den Beinen, die fast im Tänzerschritt die Hüfte wiegen, wie sich der Oberkörper wieder fängt und Kopf und rechte Hand, zwar musikalisch weich und träumerisch, doch sicher und bestimmt, nach außen auf die Handlung zu gerichtet sind, das sieht man hier besonders schön. Die Plastik der Figur ist also ziemlich rund und vielansichtig. Von allen Seiten her ist sie verständlich, sinnvoll, bildhaft, aber zum Verständnis ihres Aufbaus und ihrer Bewegung bedarf es dieser vielen Ansichtsseiten nicht; allein von vorne kann man ihre plastische Erscheinung ganz begreifen und umfassen. Die S-förmige Schwingung des Körpers ist auch in der Vorderansicht zu sehen, in einer festen Gesamtkontur beruhigt; die Bewegung drückt sich in der Ruhe aus, die Plastik in der Fläche; die Kräfte und Spannungen sind im harmonischen Sein, in höherer Ordnung gefaßt; der Körper ist Maß und Inhalt des Lebens. So ist die Figur: formal gedacht und voller Poesie. Ein Werk aus einer Schule, in der man dem Gesetz des Aufbaus und der Bewegung die größte Aufmerksamkeit widmete; entstanden in einer Zeit, in der mit der Freiheit der Bewegung zugleich die milde Schönheit in Erscheinung treten kann.

III

Die Figur wurde Ende Mai 1925 in einem Hause in der Nähe der Via dell' Abundanza zu Pompeji gefunden. Die merkwürdigen Fundumstände, die von dem erfolgreichen Leiter der pompejanischen Ausgrabungen Professor Maiuri genau aufgezeichnet worden sind, lassen folgende Geschichte erschließen: Der Knabe stand einst auf einem unverzierten runden Steinpostament neben dem laubengedeckten Sommertriclinium und war als Kandelaberfigur hergerichtet, indem man ihm in jede Hand einen Bronzeast gesteckt hatte, auf denen die Lichter befestigt wurden. Als nun die furchtbare Katastrophe des Jahres 79 hereinbrach, da suchte der Besitzer dieses Hauses die Figur, die ihm wert war, vor dem einbrechenden Lapilliregen zu schützen. Er ließ sie von ihrem Postament heben, nahm ihr die Kandelaberzweige aus den Händen, bedeckte die Figur mit einem Tuch und ließ sie an einem gedeckten Orte zwischen Atrium und Tablinum in Sicherheit bringen; die Kandelaberäste und andere kleine Bronzewerke legte er dazu. So wurde die Statue gefunden. Nur der liebevollen Vorsorge des Besitzers für das schöne Werk haben wir seine Erhaltung zu danken.

Digitized by Google

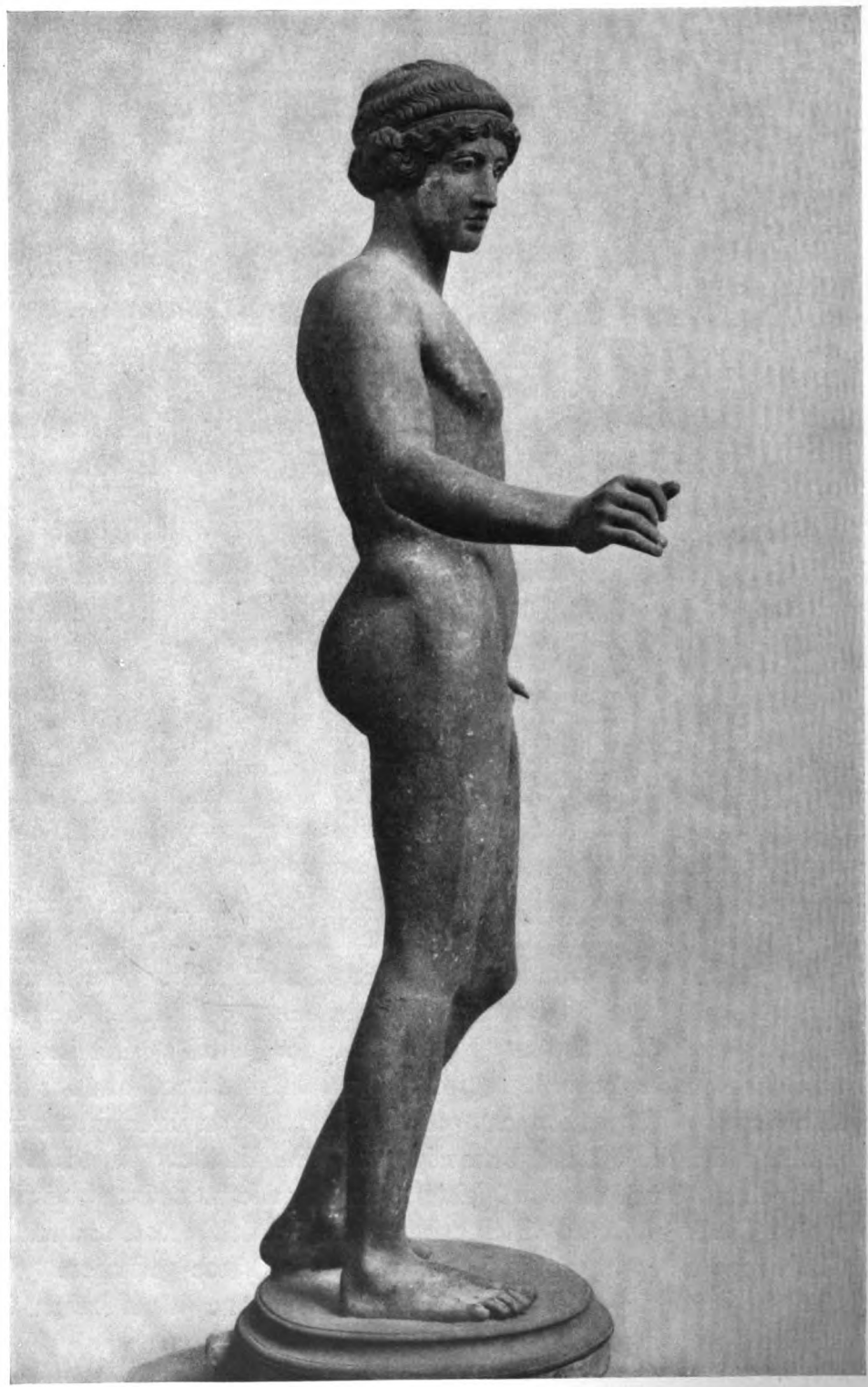


Abb. 1. Bronzeknabe aus Pompeji.

Digitized by Google

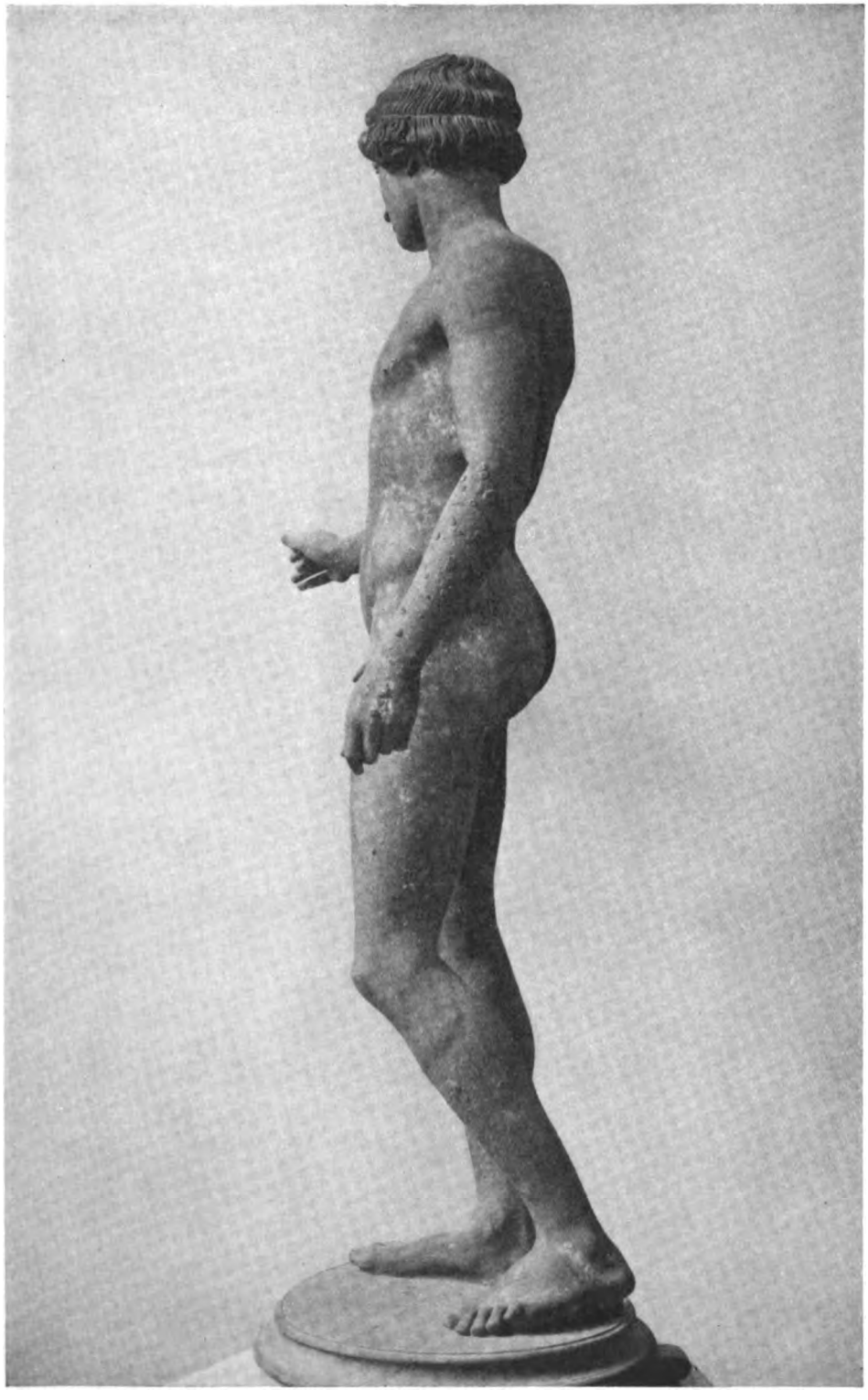


Abb. 2. Bronzeknabe aus Pompeji.

Digitized by Google

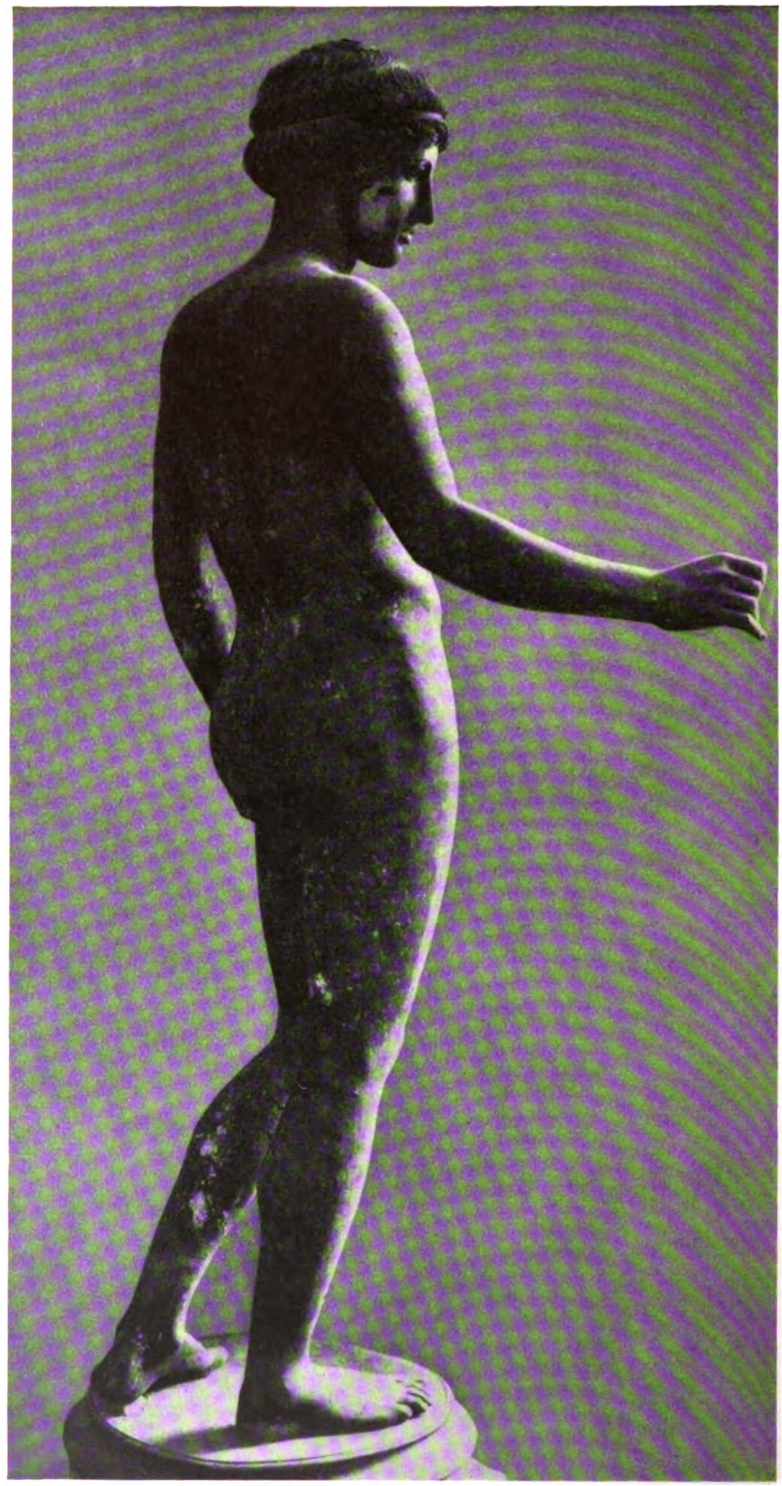


Abb. 3. Bronzeknabe aus Pompeji.

Digitized by Google

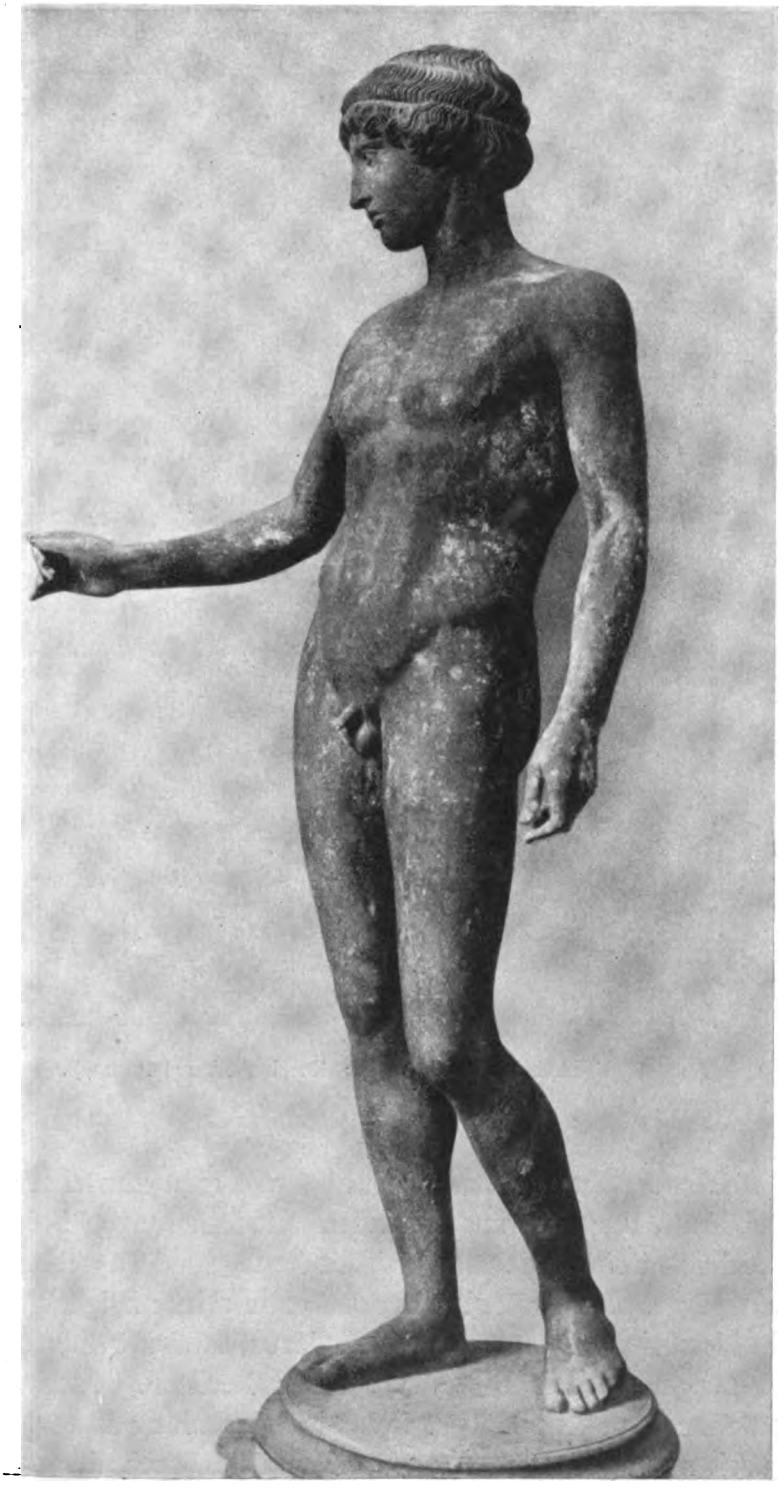


Abb. 4. Bronzeknabe aus Pompeji.

Digitized by Google

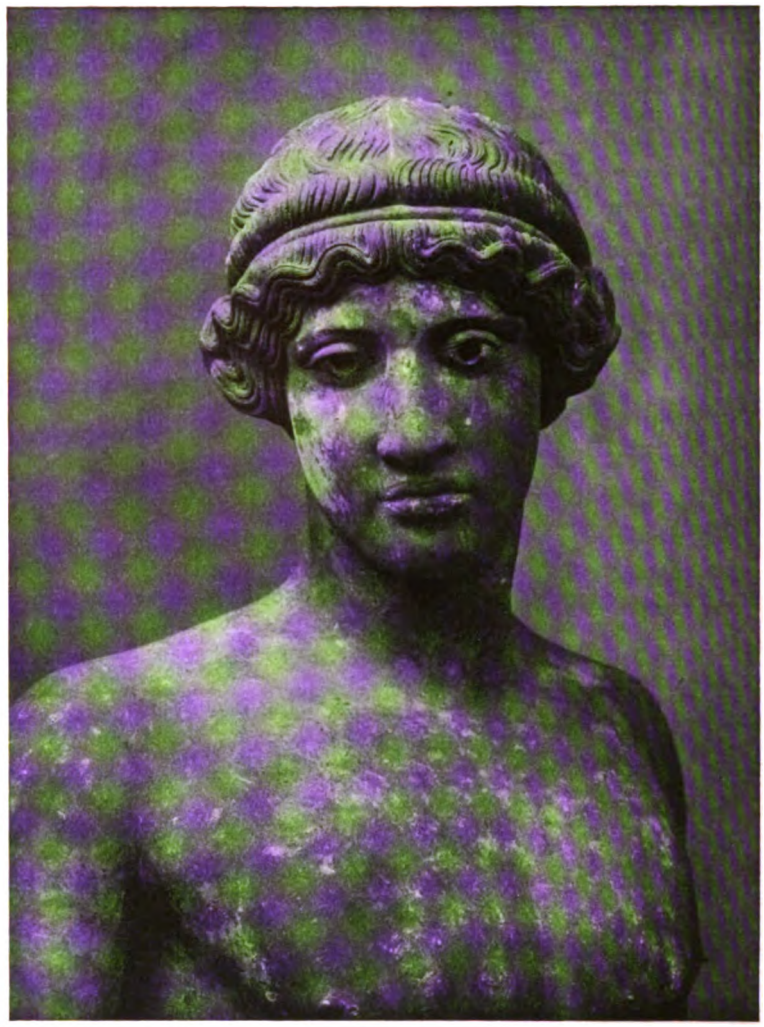


Abb. 5. Vorderansicht des Kopfes des Knaben aus Pompeji.

IV

Als die Knabenfigur gefunden wurde, war man zunächst sehr überrascht: der Kopf, den man aus mehreren Wiederholungen bereits kannte, war also nicht weiblich, wie man gedacht hatte, sondern gehörte zu einer männlichen Figur. Merkwürdig nur, daß er in seiner Blickrichtung so oft verschieden ist: vier Repliken sehen geradeaus, zwei zur linken Seite, der Kopf der neugefundenen Bronzestatue zur Rechten. Merkwürdig vor allem, daß man von dem Körper keine Wiederholung kannte und auch bis jetzt noch nicht gefunden hat — von einem Körper, der doch eine so

Digitized by Google

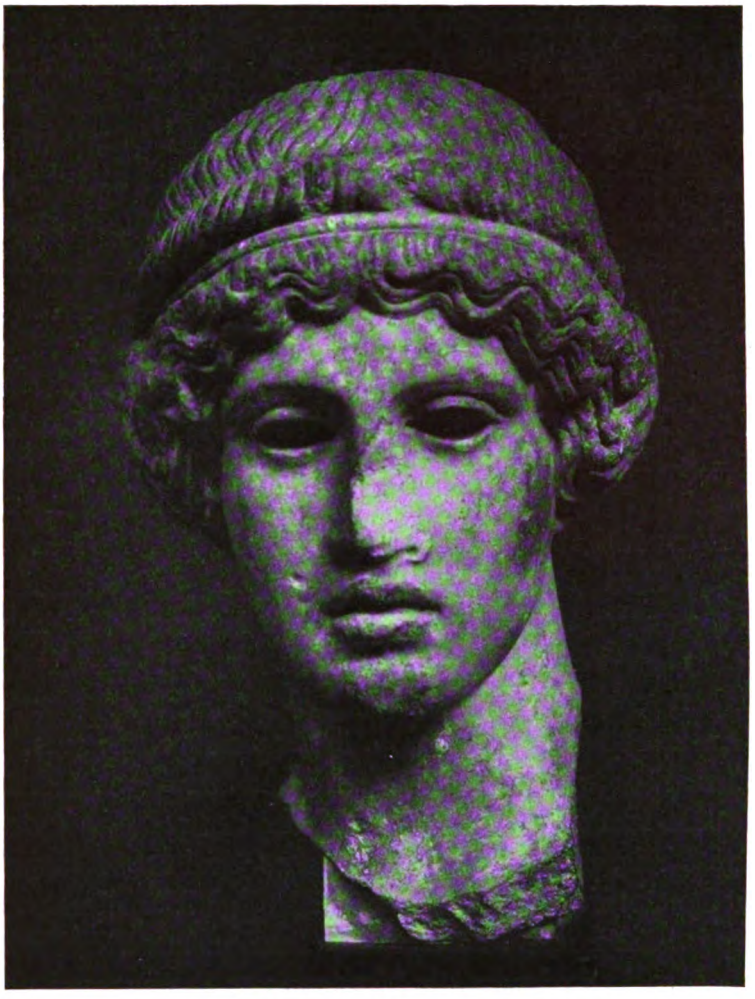


Abb. 6. Replik des Kopfes im Museo Barracco.

klassische Formulierung von Ruhe und Bewegung darstellt! Wenn der Kopf berühmt war und kopiert wurde, warum nicht auch der Körper? Gehörten denn nicht beide zusammen? Sind nicht beide ein Werk? Anti hat diese Frage verneint und hat die Figur wegen ihrer, auch von uns erkannten Schwächen der Ausführung, wegen der pompejanischen Bronzebasis, auf die sie montiert ist, wegen der Allgemeinheit der Haltung als Kandelaberfigur und wegen einer von ihm behaupteten stilistischen Diskrepanz zwischen Kopf und Körper für eine klassizistisch-dekorative römische Arbeit erklärt. Die Beobachtungen sind richtig, die Folgerungen scheinen mir aber nicht gerechtfertigt. Jede Kopie hat Härten; nicht zugehörige

Digitized by Google

Bronzebasen haben auch andere Bronzekopien, ohne daß man die Reinheit der Kopie verdächtigt hätte; und bilden nicht Kopf und Körper eine rhythmische Bewegungseinheit? Wir haben es im Gesamtbild bereits festgestellt und können es in der Einzelform wiederfinden: jene Abgewogenheit der Bewegung in dem ruhigen Augenblick zwischen zwei Tätigkeiten, die den Formcharakter der Figur bestimmt, findet auch im Kopf ihren eigentümlichen Ausdruck. Nur erfassen wir ihn hier nicht an dem 'klassischen' Bewegungsmoment, sondern an der 'rhythmischen' Formbewegung.

Der Kopf (Abb. 5) ist in klaren Verhältnissen angelegt; dreimal wiederholt sich die gleiche Distanz von Scheitel zur Stirn, von dort zur Nase, von dort zum Kinn. In drei gleichmäßigen Wellen wird das Haar vom Scheitel rings um den Kopf geführt und unter dem Band wird es in ganz symmetrischen Wellen um Stirn und Schläfen geordnet. Die beiden Augenwinkel bilden mit der Mitte des Mundes ein gleichseitiges Dreieck. So ist der Bau von Kopf und Gesicht in klaren und bestimmten Verhältnissen festgelegt. Aber diese Verhältnisse sind nicht starr, sondern mit dem Zauber eines lieblichen und träumerisch bescheidenen Lebens überdeckt. Die Replik im Museo Barracco (Abb. 6) läßt das am besten erkennen. Der Mund ist leicht geöffnet. Jede Einzelform ist weich und bewegt; alle Flächen ordnen sich unmerklich fließend aneinander. Nicht das schwere Quadrat, nicht der abstrakte Kreis, sondern ein angenehmes Oval steckt in jedem Detail wie in der Gesamtform des Schädels. Also, gleiche Elemente im Kopf wie im Körper. Ist jedoch in diesem die Tendenz zur Weichheit und Auflösung stärker, so ist in jenem die Tendenz zur Strenge und Gehaltenheit vorherrschend, nicht anders also wie ein Knabenkörper ist, der im dritten Jahrsiebt seines Lebens steht. Daraus resultiert der besondere Zauber dieses Werkes; darin liegt sein eigentümlicher Charakter. Ein römischer Klassizist hätte eine solche merkwürdige und schöne Einheit von Form und Bewegung kaum erreicht. Zwar ist es methodisch richtig, bei jeder römischen Kopie erst den Wahrheits- und Echtheitsbeweis anzutreten, besonders wenn das überlieferte Material so verdächtige Unstimmigkeiten aufweist wie in unserem Falle; aber so lange kein schlagender Beweis des Gegenteils gelingt, muß man an dem Glauben, daß die Kopie getreu ist, festhalten. Wohin gehört dann aber der Knabe aus Pompeji?

Furtwängler, der ja die Statue noch nicht kannte, hielt die Repliken des Kopfes wegen ihrer stilistischen Verwandschaft mit der sogenannten

Digitized by Google

Abb. 7. Athenakopf in Bologna.

Athena Lemnia (Abb. 7) für attisch; Rizzo setzt die Statue in die 'argivisch-sikyonische' Schule; und Amelung sieht in ihr eine Kopie jenes Ganymedes, der zu einer Gruppe mit Zeus gehörte, als Weihgeschenk des Thessalers Gnathis in der Altis von Olympia stand und gearbeitet war von dem jüngeren Aristokles von Sikyon, dem Sohne des Kleoitas.

Für Amelungs Theorie einer Ganymedesfigur spricht zweierlei: das lange Haar kann keinem jugendlichen Wettkämpfer gehören und die Haltung des kleinen Fingers der rechten Hand verlangt einen Kantharos; beides würde zu einem Ganymedes passen. Was wissen wir aber von

Digitized by Google

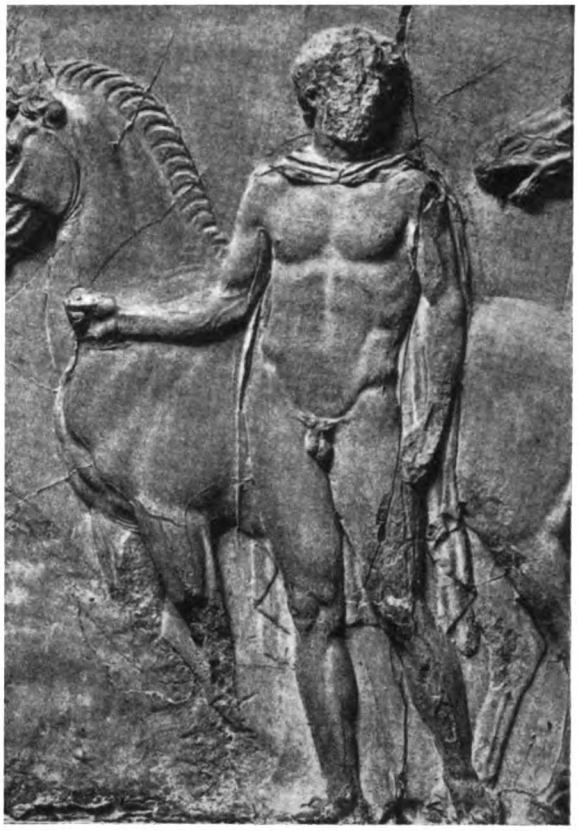


Abb. 8. Knabe vom Parthenon-Westfries 9.

Abb. 9. Doryphoros des Polyklet. Neapel.

Aristokles, dem Sikyonier? Weder ist seine Lebenszeit bekannt (Amelung datierte ihn in Thieme-Beckers Künstlerlexikon annähernd ins zweite Viertel des fünften Jahrhunderts), noch haben wir eine Ahnung von der Eigenart seiner Kunst. Langlotz hat in seinen Griechischen Bildhauerschulen eine sikyonische Gruppe zusammengestellt, verfolgt sie jedoch nicht bis in die klassische Zeit, der unsere Figur angehört. In dieser Zeit wird das landschaftliche Problem aber besonders schwierig, weil die klassische Formidee alle Schulen durchdringt und sie näher verbindet. Wo aber liegen die Zentren der Kunst, in denen das Problem der klassischen Figur entschieden und entscheidend angepackt wird? Die Überlieferung weist uns auf Argos und Athen. Ihre abweichende Lösung des Problems werden wir jedoch sofort erkennen und kurz umschreiben können.

Der Bildungsprozeß der klassischen Figur läßt sich auf den attischen Vasen verfolgen: Der Achilleusmaler zeigt die neue Haltung zwischen

Digitized by Google

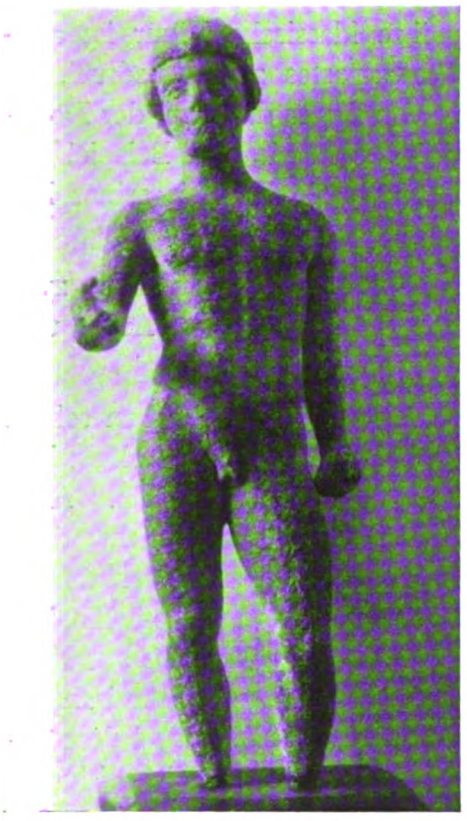


Abb. 10a. Knabenstatuette im Athener Nationalmuseum.

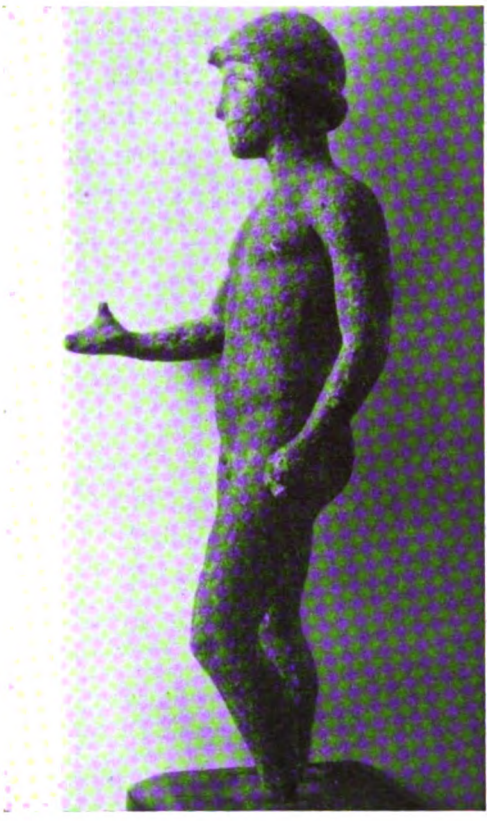


Abb. 10b. Seitenansicht.

450 und 440 auf seiner Amphora im Vatican; der Thanatosmeister führt sie im Jahrzehnt 440—430 von seiner Lekythos mit dem Wanderer zu der Lekythos mit dem Athleten fort. Dieselbe Beobachtung einer konsequenten Entwicklung zur klassischen Ponderation können wir am Parthenonfries machen. Von Lücken hat dies schon kürzlich in seinem Buche über die Entwicklung der Parthenonskulpturen ausgeführt und hat einen Knaben des Westfrieses mit Gestalten des Achilleusmeisters verglichen. Sehr richtig erkennt er in der Bewegung der Vasenfiguren „trotz der Durchführung des Kontrapostes eine leise Verhaltenheit“ und sagt von dem Pferde führenden Knaben Westfries 9 (Abb. 8): „Der Kontrapost ist noch nicht durchgeführt, sonst könnte man hier an einen Einfluß des Polyklet denken, so ausponderiert wirkt die Gestalt.“ Hier liegt der entscheidende Unterschied! Die attische Kunst sucht nicht den strengen Kontrapost, sondern eine rhythmische Ponderation; auch sie schafft einen gewissen

Digitized by Google

Kanon, aber ohne theoretisches System; ihre klassische Figur ist ausponderiert, ohne doch das Gesetz des Kontrapostes zum Ausdruck zu bringen. Die kanonische Figur des Polyklet von Argos dagegen, der Doryphoros (Abb. 9), ist ein theoretisch konzipiertes Werk, das Beispiel für einen Lehrsatz; jede seiner Formen ist bewußt, die Freiheit seiner Bewegung folgt einem mathematischen Gesetz.

Also: Zwei Gestaltungen derselben künstlerischen Aufgabe, zwei verschiedene Darstellungen derselben künstlerischen Absicht: Argos und Athen. Wir können es hier nur andeuten.

Wohin gehört nun aber der Knabe von Pompeji? Wir haben seinen außerordentlich formalen Charakter bereits erkannt. Er kann also nicht gut in die attische Schule gehören, er muß peloponnesisch sein. Aber in die strenge polykletische Schule von Argos paßt er auch nicht; dazu ist er wieder zu zart. Wir finden seine Verwandten in zwei Bronzestatuetten, auf die mich Ludwig Curtius freundlichst hinweist: in dem Knaben vom Ptoon im Athener Nationalmuseum (Abb. 10) und dem Zeus aus Köln (Abb. 11). An ihnen erkennen wir dasselbe Interesse für den rhythmisch bewegten Körper mit dem kreuzweisen Wechsel der Bewegung und dem geneigten Kopf. Der Knabe vom Ptoon ist älter, der Zeus etwa gleichzeitig mit dem Knaben von Pompeji. Allen ist gemeinsam das lang aufgerollte Haar, die lyraförmige Begrenzung des in fließenden Formen behandelten Leibes, die Stimmung bescheidener Gelassenheit. Langlotz teilt die Knabenstatuette vom Ptoon seiner Schule von Kleonai zu und charakterisiert sie mit folgenden Worten: „Aus den Zügen des Knaben weht jene schöne Scheu (αἰδώς), stille Anmut und Zartheit, die noch am Ende des fünften Jahrhunderts den Idolino über alle Jünglinge anderer Staaten erhebt. Sie macht die Knabenbilder dieser Schule zu den edelsten von ganz Hellas, durch den Menschenschlag, der an Ebenmaß, herber Charis und milder Schönheit die aller anderen Staaten übertrifft.“ Diese Worte könnten auf den Epheben von Pompeji gesprochen sein. Aber ob er nun von einem Künstler aus Kleonai gebildet wurde oder ob er ein Werk des jüngeren Aristokles von Sikyon ist, wie Amelung vermutet hatte — wir wissen es nicht und können es auch noch nicht mit Bestimmtheit erschließen. Genug, wir kennen den landschaftlichen Umkreis: es muß der nordöstliche Peloponnes sein. Dann ist aber auch die sogenannte Athena Lemnia nicht die Athena Lemnia des Phidias, sondern ein pelo-

Digitized by Google

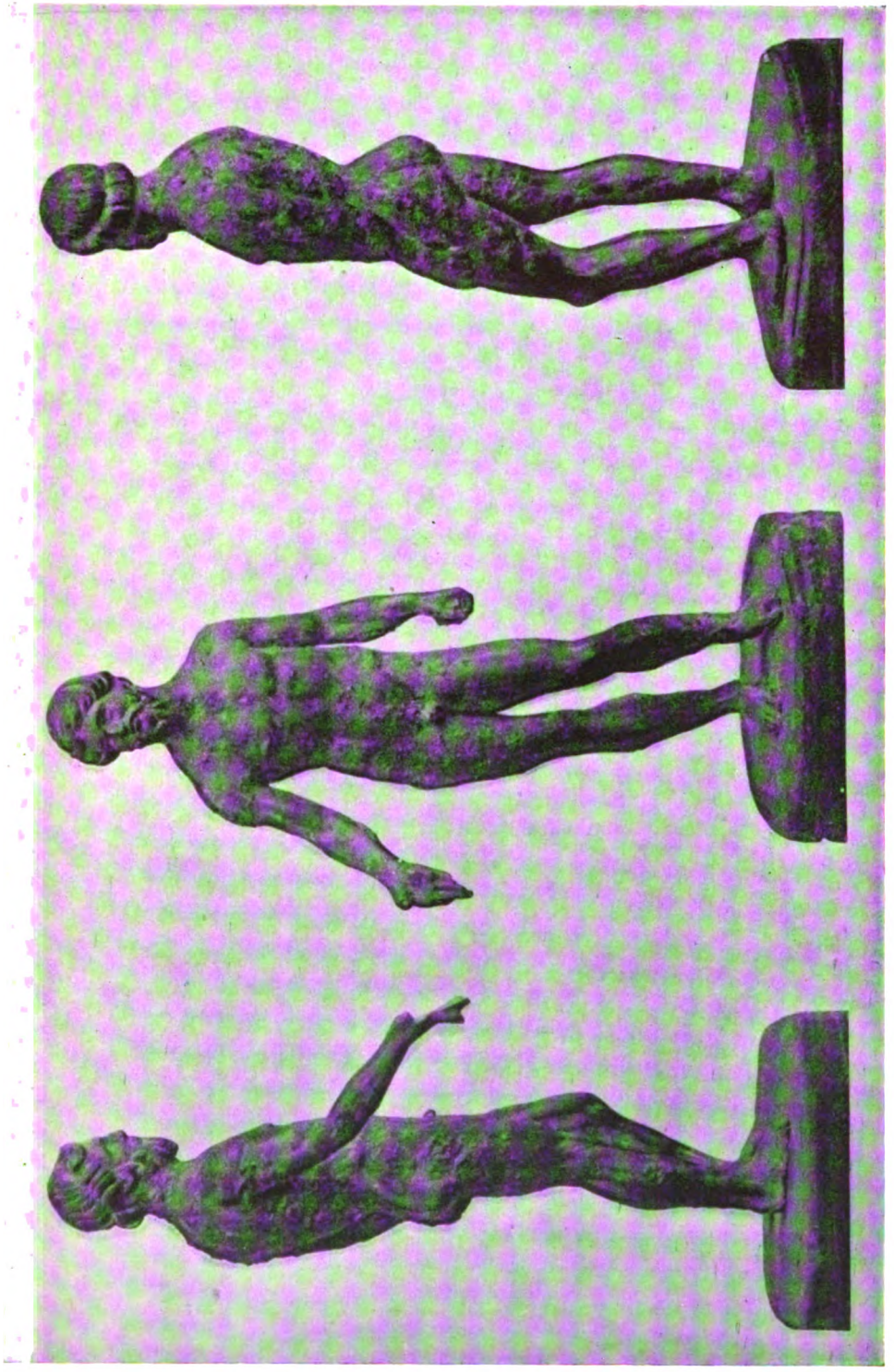


Abb. 11. Zeusstatuette in Köln.

Digitized by Google

ponnesisches Werk derselben Schule wie jene Bronzestatuetten vom Ptoon und aus Köln und wie der Knabe aus Pompeji.

Ein peloponnesisches Werk also, aus dem Jahrzehnt 440–430. Ein Werk, an dem das Gesetz des klassischen Aufbaus der Figur besonders deutlich zu erkennen ist. Und ein sehr schönes Werk. Das innere Gesetz der Natur, 'Rhythmus', ist in plastische Form gebannt, Natur und Kunst sind scheinbar eins, aufgegangen in der Schönheit eines Knaben. An dieser Stelle sei es gestattet, die Interpretation abzuschließen mit dem Hinweis auf die Worte Winckelmanns: „Denn die Schönheit ist eins von den großen Geheimnissen der Natur, deren Wirkung wir sehen und alle empfinden, von deren Wesen aber ein allgemeiner deutlicher Begriff unter die unergründlichen Wahrheiten gehört."

Digitized by Google

BEGRIFF UND WESEN DER ANTIKEN KLASSIK

EIN VORTRAG

VON

WOLFGANG SCHADEWALDT

Den Königsberger Freunden

Der Sprecher, der es wagt Ihnen das Wesen des Klassischen am Bilde antiken Schrifttums zu deuten, rührt an eines der offenen Geheimnisse die uns umgeben und ohne die wir nicht leben können. Er tut es zögernd und im Gefühl der Schwere solchen Unternehmens. Denn er ist sich bewußt daß antike Klassik zu den ernsten Dingen gehört die der Mensch, nach Platos Wort, in langem Umgang schauen und vielleicht zeigen, aber von denen man nicht reden noch schreiben kann.

Um Ihnen zu zeigen was Klassik einmal gewesen ist und immer sein wird, dazu müßten wir uns um einen Gegenstand antiker Poesie versammeln und mit dem erprobten Werkzeug des Philologen, der Interpretation, die empfindende Anschauung des mannigfaltigen Einzelnen in die bewußte Anschauung des wesenhaften Ganzen verwandeln. Nun wir auf den kargeren Interpreten, das bloße Wort angewiesen sind, lassen Sie mich, bescheidener, einen Richtweg einschlagen, und da Begriff und Wesen des Klassischen eng verbunden sind, zunächst den Begriff soweit verfolgen bis in der Ferne die Umrisse des klassischen Wesens sichtbar werden. Und damit Sie nicht meinen, ich ginge in die Irre wenn ich vielleicht zu absichtlich und gewagt von der herkömmlichen Straße abbiege, so sei Ihnen schon am Beginn das Ziel gezeigt zu dem ich Sie führen möchte. Ich wünsche nicht mehr als daß es uns gelänge unsere Vorstellung vom Klassischen zu erlösen aus der eingezwängten Lage innerhalb ästhetischer Kategorien und dem Worte seinen gebührenden Geltungsbereich wiederherzustellen. Seine Grenzen umfassen das Ästhetische, aber verlaufen darüber hinaus zu den Tiefen gesamt-menschlichen Seins und verlieren sich in der Weite des konkret-realen historischen Lebens.

Digitized by Google

Ich berufe mich auf das Bild das wir alle vom Klassischen in uns tragen und das gesammelt in unserer Erinnerung ersteht, ganz gleich ob wir an die Tragödie des Sophokles oder an den Fries des Parthenon denken. Unser Auge wird von einer befreienden Gewalt ergriffen und umhergeleitet, die ich die Gewalt der Oberfläche nennen möchte. Indem kein strudelnder Zwang uns zumutet in quälende Tiefen hinabzutauchen und keine verlockende Magie des Unergründlichen uns allzu-menschlich nahetritt, bleiben wir wir selbst im Anschauen jener Gestalt die ganz sie selber ist. Ohne dafür mehr als geistige Teilnahme, geschweige denn gewaltsame Hingabe zu fordern, spendet sie aus ihrer Einfalt eine ruhige Fülle inneren Glücks. Wohlklang der Linie der nicht betört, Größe des Aufbaus die nicht erdrückt, Bewegtheit inneren und äußeren Lebens die nicht mit sich fortreißt, feierlicher Ernst ohne Gravität, gefällige Anmut die doch nicht spielt. Auf diesem allen ruht der Segen einer geistigen Noblesse der wir unwillkürlich Achtung zollen und die uns zur Selbstachtung gemahnt. Wohl sind wir, so wie wir sind, vor diesen Bildern leicht beschämt, verlegen, doch nicht gedemütigt. Vielmehr regt sich in uns ein heiterer Glaube an uns selbst; wir fühlen uns erquickt in einer gewissen Leichtigkeit und Lockerheit unseres inneren Daseins, die uns über uns selbst erheben könnte zu uns selbst. Dies etwa ist die Wirkung eines klassischen Werkes. Worauf beruht sie?

Seitdem Wölfflin das Wesen des Klassischen an dem Bilde der Renaissance mit wunderbar taktvoller Zurückhaltung vor jeder begrifflichen Gewaltsamkeit beschrieben und gedeutet hat, ist man weiter dabei die Klassik, in der man eine Grundhaltung bildnerischen Wollens sieht, in geprägte Formeln einzufangen. In der Tat darf die Kunstwissenschaft in diesen Fragen ein Vorrecht beanspruchen, denn zweifellos vermag die bildende Kunst das Wesen des Klassischen unmittelbarer und lichtvoller zu offenbaren als die Poesie, weil die Sprache der sichtbaren Form um so viel einfacher und deutlicher, wie die Sprache des Wortes vielfältiger und bestimmter ist.

Um jenes Phänomen des Klassischen zu deuten pflegt man einen Gegensatz, eine Polarität zweier einander widerstrebender formender Kräfte zu statuieren; die klassische Kunst aber faßt man als die objektivierte Leistung auf, in der jener Gegensatz überwunden, jene Polarität ausgeglichen und vollendet ist. Die Art der polar entgegengesetzten Kräfte ergibt sich dabei auf Grund mannigfacher, in unserem heutigen Denken

Digitized by Google

kurant gewordener Kategorien. Ehrwürdige Begriffpaare wie Idee und Realität, Einheit und Mannigfaltigkeit, Freiheit und Notwendigkeit, Ruhe Bewegung, Geist Natur, die heutzutage fast altfränkisch anmuten, treten in modernen Umformungen wieder auf. Man kennzeichnet die klassische Kunst als „ewig denkwürdigen Versuch einen wirklichen Ausgleich zwischen Ja und Nein zu geben, als die unbedingt im Bedingenden . . . lebende Form" (W. Pinder) — worin, soweit ich sehe, die entgegengesetzten Prinzipien Gesetz und Freiheit weiterwirken. Oder man bedient sich metaphysischer Redeweise und spricht dem klassischen Geist im Gegensatz zum romantischen das Vermögen zu „den Widerspruch von Raum und Zeit zur Harmonie zu bringen" (F. Strich).

Nun ist der Erkenntniswert solcher Formeln gewiß kein geringer, zumal wenn man sie mehr als Symbole denn als Definitionen faßt und die Anschauungen zu erfühlen bemüht ist die hinter ihnen stehen und in ihnen begrifflich komprimiert sind. Die Deutung G. Rodenwaldts, der das Klassische im Einklang von Stilisierung und Naturnachahmung sah, überwindet auf das glücklichste jenen Subjektivismus der Kunstbetrachtung der in dem Schlagwort Abstraktion und Einfühlung verwirrend wirkte. Und wenn L. Curtius klassischen Kunstwerken verschiedener Epochen einen Drang ins Ungemessene abliest den das Gesetz des Maßes aufhält und beschränkt, so sind im Formalen die tieferen menschlichen Kräfte mit gefaßt die das klassische Werk hervortreiben und zusammenhalten. Kein Zweifel daß solche Deutungen, wenn sie mit Takt und Vorsicht gegeben werden, als Ordnungsprinzipien für die Betrachtung der bildenden Kunst wie der Poesie praktisch fruchtbar werden. Als Versuche ein im Grunde unaussprechliches geistiges Phänomen Wort werden zu lassen, sind sie notwendig alle unzureichend und einseitig: wir wissen Dank dafür daß sie als einseitige doch gewisse Seiten des Phänomens kenntlich machen, und wollen nicht mit dem Einzelnen um seinen Wert oder Unwert rechten. Zweifelhaft aber ist, ob man gut daran tut den Blick von vornherein an ein typologisches Schema zu binden. Und wenn, wie bisweilen geschieht, das Schema mehr sein will als Mittel der Verständigung über erlebte Anschauung und sich zu einer übergeschichtlichen Norm erhebt, der sich die geschichtliche Erscheinung beugen muß, so bedeutet solcher Mißbrauch eine geistige Gefahr, der wir durch Selbstbesinnung zu begegnen haben.

Diese Gefahr besteht darin, daß man den Begriff des Klassischen aushebt aus dem geschichtlichen Boden auf dem er gewachsen ist und in den

Digitized by Google

Bereich der allgemeinen ästhetischen Theorie verpflanzt. Als nur-geschichtliche Erscheinung sei die Klassik, so glaubt man, dem vagen Relativismus verfallen der alles Geschichtliche beherrsche. Man kommt ihr also zu Hilfe und erhöht sie als sogenannte generelle Formkategorie zu einer vermeintlichen Allgemeingültigkeit, die recht besehen nur eine Allerweltsanwendbarkeit bedeutet. Man verkennt daß die Geschichte keineswegs das schlechthin Relative, ja daß der Erscheinungsort der geschichtlichen Werte nirgend anders als in der Geschichte selber ist. Bemüht vom historisch Einmaligen und Relativen ins Überhistorische, Absolute aufzusteigen, versinkt man in unangemessenem Apriorismus ins Geschichts- und das heißt Bodenlose. Degradiert zu einer sogenannten allgemeingültigen Formkategorie ist der Begriff des Klassischen ein substanzloser Schemen ohne tieferen Lebensbezug. Für diese Verflüchtigung des Begriffs der Klassik ist es bezeichnend daß man Klassik, wenn man sie aus einer Polarität deutet, ihrerseits in einer umfassenden Polarität des Geistes ansiedelt. So gelten Klassik und Romantik, Klassik und Gotik als die beiden Pole zwischen denen im Rhythmus der Geschichte der Formtrieb des Menschen des Abendlandes oder gar der Welt schwingt. Indem auch die Begriffe des Gotischen, des Romantischen, des Barock von ihrer einmaligen historischen Stelle wegbewegt werden und man in ihnen formale 'Ausdrucks'- und 'Wollens'-kategorien sieht, ist zusammen mit der Klassik eine reiche Kollektion von Schablonen zur Hand, mit der man Zeiten und Länder durchziehen mag. Die geistige Substanz, die Die Klassik, Die Gotik, Die Romantik getragen hat, wird nicht mehr mitgedacht mit den Begriffen Einer Klassik, Einer Romantik. Derart abgezogen von seiner eigentümlichen Substanz, ist der Klassikbegriff auch der allgemeinen Kulturbiologie anheimgefallen. Und seitdem Spengler die Konsequenzen dieser Betrachtungsweise auf das entschiedenste gezogen hat, vermag man nach dem Muster des antiken Kulturablaufs wie man ihn längst sah, gar an den verschiedenartigsten Kultursubstanzen, „Kulturseelen" Vorklassik, Klassik, Barock zu entdecken. So gäbe es Klassiken soviel wie es Kulturen gibt: neben der antiken nicht nur Renaissance und deutsche Klassik (die sich nur äußerlich und höchst zufällig an die antike Klassik halten) sondern ebenso selbständig auch eine ägyptische Klassik, eine magische. Als höchste Selbsterfüllung, Akme einer bestimmten Kultur scheint der Begriff dabei noch einen Schimmer seines ursprünglichen Wertes zu wahren. Aber solches 'Blühen' vollzieht sich wie Wachsen und Welken nach

Digitized by Google

biologischen Gesetzen. Klassik ist hier ein rein morphologisches Durchgangsstadium geworden, sie gilt vor dem Tribunal dieses Geschichtsfatalismus nicht als Tat und Leistung sondern als Leiden und Schicksal.

Wir nehmen diese und ähnliche Betrachtungen an ihrem Orte wieder auf, nachdem wir uns zuvor auf anderem Wege dem Phänomen des Klassischen genähert haben. Dieser Weg führt nicht über die allgemeine Kunsttheorie oder die morphologische Geschichtsspekulation sondern durch unsere Geschichte und unsere geistige Vergangenheit. Wir folgen Werner Jaeger, der durch sein neues tiefes Besinnen auf das Wesen des mit dem Begriff der Klassik verwandten Kulturbegriffes die Richtung gewiesen hat.

Noch in der modernen Erhöhung des Begriffs zu allgemeiner Geltung auch für fremde Zeiten und abliegendes Volkstum wirkt die Macht des Erlebnisses der antiken Kultur, das uns Deutsche zuletzt in unserer deutschen Klassik erregt hat. So wie die Führer jener geistigen Bewegung das Wort verstanden haben, birgt es in seinem Kern eine Bedeutung die heute wohl für unwissenschaftlich gilt und wesentlich im populären Sprachgebrauch noch lebendig ist. Klassisch bezeichnet hier zunächst keine Kategorie des Formens sondern einen höchsten formalen Wert. 'Klassisch', das ist 'mustergültig', 'exemplarisch', 'vorbildlich'. In diesem Sinne sprach die Eloquenz des achtzehnten Jahrhunderts von klassischen Autoren als von solchen die praktische Stilmuster waren, in diesem Sinne verlieh der Humanismus Winckelmanns und Goethes der antiken Kunst den Charakter der klassischen als einer absoluten, für uns gültigen und vorbildlichen. Und es bedurfte im neunzehnten Jahrhundert erst des Aufkommens einer neuen historischen ausgleichenden und gleichmachenden Gerechtigkeit und eines verfeinerten historischen Universalverstehens, um mit der Überwindung des erstarrten deutschen Klassizismus auch den Begriff des Klassischen zu relativieren und dann zur Scheingeltung jener Allerwelts- und Allerzeiten-Klassik wiederherzustellen, von der wir gesprochen haben.

Als exemplarisch, musterhaft, vorbildlich gefaßt, im Sinne der eigentlichen Bedeutung des Wortes, öffnet sich der Begriff Klassisch nach verschiedenen Seiten. Er gehört zunächst und zuvörderst nicht der rein theoretischen Sphäre an, so daß man ihn als reine Formkategorie auffassen müßte: er gehört in den Bereich des Praktischen. Indem er einen Gegenstand als anerkannt vorbildlich setzt, setzt er zugleich ein Subjekt

Digitized by Google

das gewillt ist sich durch die schöpferische Anschauung dieses Gegenstandes formen und läutern zu lassen. Darum geht es nicht an, das Klassische dem Romantischen oder Gotischen gegenüber als Polarität zu setzen; das Klassische kann nur dem Nicht-Klassischen entgegengesetzt sein. Damit aber tritt die Bestimmung als Polarität zurück: das Klassische ist außerordentlich, einzigartig, paradox als Ausnahme schlechthin und als das schlechthin Selbstverständliche und Normale.

Zweitens. Das Klassische, als exemplarisch, vorbildhaft gefaßt, setzt eine Konvention, eine Übereinkunft voraus auf Grund derer ein Gegenstand der Kunst als klassisch gilt. Wenn ich von einem Kunstwerk aussage es sei klassisch, so sage ich von ihm aus daß man es als exemplarisch anerkannt hat und anerkennt. So ist in dem Begriff auch ein Publikum gesetzt, das auf Grund einer Auswahl und Auslese die Geltung des Klassischen verleiht. Dieses Publikum konstituiert sich aus hohen Geistern verschiedener Zeiten und Jahrhunderte, und den Wahlakt und das Ausleseverfahren durch das das Klassische gültig wird, nennen wir Tradition: das Wort nicht als träges mechanisches Verharren verstanden — es gibt kein rechtes Bewahren, das nicht auch Erneuern wäre — sondern als das lebendig in sinn- und wesensgemäßem Fortwirken schaffende aufbauende Prinzip der Geschichte. Was klassisch ist und was nicht, bestimmt sich also zunächst nicht danach wieweit ein Kunstwerk gewissen Formkategorien unterworfen ist, sondern ergibt sich aus dem großen verpflichtenden Kollektivurteil der Vergangenen und der Toten, das uns als Tradition gegeben ist und dem nur harmloser Dünkel widersprechen könnte. Klassisch ist diejenige Kunst welche richtungweisende Epochen unserer Vergangenheit für würdig erachtet haben Vorbild für die Herausgestaltung und Formung eigenen starken Erlebens zu sein. In diesem Sinne ist klassisch erstens und allgemein: die Antike schlechthin, in deren Nachfolge sich das Europa der mittleren und neueren Zeit gewußt und geformt hat; sie ist eine geistige Einheit, und was sie an bleibenden Gestalten hervorgebracht hat, trägt von Homer bis auf Nonnos und Ausonius die verwandten Züge des Klassischen in mannigfaltiger Prägung und wechselnder Schärfe. Wenn man vereinfachend 'Die Antike' sagt, so denkt man dabei freilich zumeist an verschiedene einzelne Repräsentanten, wie sie verschiedenen Zeiten vorbildlich erschienen. Diese treten für uns in zeitliche Gruppen zusammen. So gelangen wir zweitens zur Anerkennung mehrerer Epochen, die sich über die klassische Gesamtantike zu einer besonderen klassischen

Digitized by Google

Geltung, einer Klassik par excellence erheben. Dies sind Zeiten großer Synthesen, Zeiten in denen der Schaffensdrang, selbstsicher und wählerisch, sich zu dem geistigen Range erhebt wo er auf 'unmittelbaren' Ausdruck verzichtet und in Auswahl, Neuprägung und Zusammenschluß des vorhandenen Guten jene echte und eigentliche Originalität findet, die Quell und Ursprung im geformten Geistigen der Idee, nicht im dynamisch Ungeformten der bloßen Physis sieht. In diesem eigentlichen Sinne sind klassisch: einmal die Epik Homers, der fast der gesamten Antike als Führer und Lehrer galt. Dann die attische Kunst des fünften bis zur Prosa des vierten Jahrhunderts, auf die die Antike um die Wende unserer Zeitrechnung über den Hellenismus zurückgegriffen hat. Endlich das Schrifttum, besonders die Poesie des augusteischen Rom, die fortan dem Bereich lateinischer Zunge, solange es eine Antike gab und darüber hinaus ins Mittelalter, vorbildlich erschien. In der Anerkennung dieser Klassiken par excellence kommt, gestützt durch das Urteil der Tradition, der Akme-Gedanke wieder zu seinem Recht. Doch gehört es zum Wesen dieser eigentlichen Klassiken daß sie gleichzeitig Telos und Arche, Vollendung und neues Beginnen sind und die späteren sich den früheren in bewußter geistiger Nachfolge zuneigen: schon die attische wie die augusteische Klassik sind in ihrer Art Renaissancen. Als wesenhaft mit der antiken Klassik verbunden stellen sich die abendländischen Renaissancen dar und insofern sind auch sie klassisch. In ihnen werden Geist und Form des Klassischen in schöpferischem geistigem Kontakt mit der Vorzeit aus der Seele und der Kraft einer neuen Zeit und eines eigenen Volkstums neu erzeugt und eigentlich wiedergeboren, während aller Klassizismus dadurch bestimmt und beschränkt ist daß er die klassischen Formen eben als Formen nur beliebig wiederholt.

Hier halten wir inne. Wir sind von dem Wesen der Klassik zu dem Worte selbst zurückgekehrt. Was haben wir gewonnen? Der Begriff hat sich in sich selbst zusammengezogen, sein Anwendungsbereich hat sich verengt, aber sein Wert und seine Kraft ist gewachsen. Während man heute zumeist nur von einem abstrakten Wesen des Klassischen spricht, hat das Wort uns gelehrt daß das Wesen des Klassischen zuvörderst in seiner Geltung erscheint. Klassisch ist, was — für uns — als klassisch gilt. Unter diesem Uns verstehe ich die graeco-europäische Kulturgemeinschaft, wie sie durch Schicksal und Tradition geeint ist. Wir geben damit den Anspruch auf, anders als in bewußter Übertragung von

Digitized by Google

Klassik zu sprechen bei Kulturen und Nationen die nicht zu 'uns' gehören. Andererseits besteht aber für uns keine Notwendigkeit a priori zu bestimmen, was, eben für uns, Klassik sei. Denn sie ist, für uns, einfach da. Klassik, für uns, ist eine einmalige historische in der geistigen Substanz einer bestimmten, der antiken Kultur wurzelnde geistige Tat und Leistung. Vornehmlich mit Homer, Sophokles, Phidias, Plato, Demosthenes, Cicero, Vergil und Horaz ist sie uns in historischen Gegenständen gegeben und in ihnen haben wir sie zu erkennen und zu beschreiben. Nun aber hat die Geschichte des Abendlandes diesen einmaligen historischen Leistungen als Mustern und Vorbildern einen überhistorischen für uns gültigen Wert zuerkannt. So ist Klassik als eine bestimmende Form geistigen Lebens in unser geistiges Wesen hineingewachsen, wir erkennen ihre Gegenwart an, ob wir sie bejahen oder verleugnen — auch das Verleugnen ist eine verhüllte Anerkennung — aber wir können sie nicht übersehen.

Hier erhebt sich eine neue Frage. Wenn Klassik das Mustergültige, das als Muster Geltende ist, von wo stammt die geheime Kraft die es erzwang daß man den klassischen Gegenständen jene Geltung zuerkannte die ihnen nun mit dem Namen des Klassischen sichtbar auf den Leib geschrieben ist. Entweder: diese Geltung beruht auf einem grotesken Spiel des Zufalls und wir stünden vor unserer Geistesgeschichte als vor einer ungeheuerlichen Farce tollster Mystifikation. Oder: in jener Geltung ist der Strom einer gewaltigen, die Zeiten durchdringenden Wirkung aufgefangen und diese Wirkung ist dem inneren Wesen der klassischen Gegenstände selbst entquollen. Wesen, wie die Griechen es fassen, als εἶδος, bestimmt sich nach Sein und Wirken, nach οὐσία und ἐνέργεια. So ist die Geltung die die klassischen Gegenstände in den Zeiten erfahren haben, eine nur immer neue, eben 'historische' Verwirklichung des Seins in dem die klassischen Gegenstände einmal verwirklicht worden sind. Denn daß einmal Geschaffenes in der Geschichte fortwirkt und nachlebt, ist nicht ein loses zufälliges Spiel das die Zeiten mit dem vergangenen Wesen treiben: das Wesen selber reicht hier mit einer neuen Dimension in die Zeit hinein, sich in der Geschichte entfaltend. Darum setzt jene Geltung des Klassischen nur im Geiste fort, was die Klassik im Wesen war und ist. Hier öffnet sich eine neue Seite des Begriffs des Klassischen: indem die klassische Geltung zurückweist auf ein klassisches Sein das in seinem inneren Wesen jene Geltung gleichsam antizipiert, tut sich in dem Geltungsbegriff des

Digitized by Google

Klassischen ein klassischer Seins- und Strukturbegriff auf. Diesen Strukturbegriff des Klassischen haben wir zunächst allgemein zu umgrenzen, dann am Gegenstand in seinem inneren Reichtum zu beschreiben. Für die erste Aufgabe, die des Umgrenzens, sind wir vorbereitet.

Die Geltung des Klassischen hat ihren Grund und ihr inneres Recht im Wesen: so dürfen wir erwarten daß der Charakter des Geltungsbegriffs, den wir hinter uns gelassen haben, uns im Wesen des Klassischen neu entgegentritt. Klassisch, so sagte ich, heißt als Norm und Vorbild gelten: also heißt Klassisch, so ergibt sich nun, Vorbild und Norm im Wesen verkörpern, und Klassisch ist wie nach seiner Geltung so auch seinem Wesen nach ein praktischer, ein 'ethischer' Begriff. Die Geltung des Klassischen, so sahen wir weiter, setzt eine Gemeinschaft, ein Publikum voraus — eben deswegen, so fahren wir nun fort, weil auch das Wesen des Klassischen von einer Gemeinschaft getragen ist, und Klassik ist ihrem Wesen nach eine 'politische' Angelegenheit: sie gründet sich auf die freie Übereinstimmung der Kräfte, welche uns als Konvention, Homonoia gegeben ist. Klassische Geltung, so sahen wir an dritter Stelle, ist Ergebnis von Tradition wie sie auch ihrerseits traditionsbildend wirkt. Auch hier stehen Geltung und Wesen in Einklang; denn eben im Wesen des Klassischen ist Tradition nicht nur, wie in allen geistigen Leistungen, unbewußt oder gar widerstrebend aufgenommen sondern verantwortungsvoll und bewußt ergriffen und sinngemäß fortgesetzt. Die Kategorien der Gemeinschaft und der Tradition als der lebendig wirkenden Träger und Vermittler der Norm nehmen sich in der Ästhetik zunächst freilich absonderlich aus. Das spricht nicht gegen sie. Denn die Ästhetik hat es mit der Klassik, aber die Klassik nicht nur mit der Ästhetik zu tun. So sehr Klassik auch in der Kunst und allein in der Kunst sich vollendet, so ist ihr Wesen doch durch die überpersönlichen Ordnungen des Lebens bestimmt, an denen der einzelne teilhat indem er der Gemeinschaft verantwortlich und der Vergangenheit verpflichtet ist. Wirklich führt gerade die Betrachtung des Ästhetischen, der sinnlichen Erscheinung des Klassischen, über das Ästhetische hinaus, wenn wir nur schlicht genug sind uns dem unmittelbaren Eindruck der Form vertrauend hinzugeben.

So vielfältig sich das Bild der klassischen Kunst in den Köpfen der Betrachter spiegelt, man weiß sich einig in dem Erlebnis jener Ausgeglichenheit widerstrebender Formkräfte, von der wir früher sprachen. Es ist das Grunderlebnis der einzigartigen Gefügtheit des klassischen Werks,

Digitized by Google

oder mit dem griechischen Ausdruck: der Harmonie. Wir denken bei diesem Wort zunächst an etwas Wohltuendes und Erquickendes, etwas an dem man Ruhe findet und erholt ist. Gestalten und Formen gehorchen einem geheimen Gesetze des Maßes, für das jedes Wort, jeder Kanon zu grob ist, das nur in einem unaussprechlichen Ineinanderklingen von Linien und Formen besteht, die einander gleichsam respektvoll beachten und die zu gelten suchen indem sie mit freier Rücksicht gelten lassen. Ein Reigen ist das Bild wie das Gedicht, in dem die Einzelnen einzeln bleiben und doch in einer gemeinsamen Ordnung schreiten und sind. Wir geben uns dem Glück eines solchen Eindrucks hin, aber dann erleben wir vielleicht einen Augenblick wo die Schönheit solchen Zusammenklanges gleichsam transparent wird und ihre tieferen Gründe offenbart. Die Harmonie die die Elemente der Kunst zu sichtbarer Ordnung vereint, vollendet im Bereich der Form nur das tiefere Wirken eines ordnenden Willens der die Kräfte des Lebens im Geiste zu sinnvoller Ordnung bindet. Und eben in der glückhaften Vollendung die uns aus der Harmonie der Form entgegenleuchtet, vernehmen wir das Gebot einer geistigen Norm die uns zu freier Unterordnung verpflichtet. So lernen wir klassische Kunst gerade von ihrer sinnlichen Erscheinung her begreifen als die Tat einer wesensgemäßen Zusammenordnung der in der Vereinzelung nicht einmal ihrer selbst gewissen Kräfte zum lebendig wirkenden, umfassenden und befreienden Ganzen oder, mit einem Wort, einer geistigen Organisation des menschlichen Lebens, fähig das menschliche Leben zu organisieren. Und wir dürfen uns dafür auf das eine griechische Wort *καλόν* berufen, das in der Einheit seiner Bedeutung mit dem Gedanken an das Schöne auch das Rechte und das was frommt aufklingen läßt.

Die Aufgabe jeglicher Kunst besteht allgemein darin, inneres Leben Gestalt werden zu lassen, das heißt in eine nach Materie und Mitteln beschränkte Sphäre sinnlicher Erscheinung zu übertragen und so innerhalb der Gesetzlichkeit zu wiederholen die wir mit dem Worte Form begreifen. Die barbarische Kunst — es sei mir erlaubt mit diesem neutral gemeinten Ausdruck alles Nicht-Klassische zusammenzufassen, ohne ihm tiefe und reiche Werte abzusprechen — alle barbarische Kunst pflegt gewisse Ausschnitte des Lebens, Teilkräfte die in die Unendlichkeit streben, in ihrer tobenden Willkür oder in ihrem zartesten Erwachen zu gestalten. Ihre Bilder sind Bilder unserer eigenen Sehnsucht und unserer eigenen Schwachheit: wie sollten wir sie nicht lieben? Klassische Kunst

Digitized by Google

hat es unternommen das Ganze des Lebens zu umfassen und im Einzelnen zu wiederholen. Das Ganze umfassen, dies bedeutet: jedem Einzelnen den ihm zukommenden Platz zuweisen, hier beschränken, dort erweitern, hier ausschließen, dort erheben, kurz das Amt eines Richters ausüben oder des Demiurgen der auf die Idee hinblickt und die Welt schafft. In der organischen Gestalt läßt klassische Kunst die Idee und Norm am Bilde der Natur aufleuchten; so macht sie dem zerstückten Leben gleichsam vor wie es denn möglich sei Eines und ein Ganzes zu werden. Darum bedeutet klassische Kunst in einem tieferen Sinne als nur im Sinne des Vergleichs ein Werk der Gesetzgebung: das Wesen der klassischen Form ist Gerechtigkeit, δικαιοσύνη. Und der klassische Künstler ist der Gesetzgeber der im geformten Wort, Ton oder Stein die Idee und Norm mit dem Leben vermählt, und indem er die Kräfte des Lebens zur Schönheit bändigt, es gar vermag die Gefahr des Schönen selber zu bezwingen. Der klassische Künstler macht nicht einen Beruf daraus in seinem Werk als selbst und eigen zu erscheinen, noch schiert ihn jener schillernde Reiz, für den der Deutsche nur ein Fremdwort hat, der Reiz des Interessanten. Wo er aus der Stärke eines großen Selbst gestaltet, hat er sein Ich längst hinter sich gelassen. Seine Sprache ist erleuchtend, seine Form gelassen, seine Weisheit einfältig und seine Wahrheit nicht neu, eher so alt wie die Welt. Mögen ihm als Menschen die Gefahren seiner Menschlichkeit das Herz bedrängen, er hat den Mut alles Niedere und Kranke neben dem Bild des seienden Guten als nichtexistent zu setzen. „Darin daß er so vieles nicht zu sehen geruht, tritt die große Haltung eines Autors hervor" (Hofmannsthal). So richtet der klassische Künstler in Zeiten geistiger Krisen Vorbilder des Lebens vor seiner Gegenwart auf und ist eigentlich bestellt in öffentlicher Mission seine Gegenwart durch die Gewalt des Schönen zur Erkenntnis der lebenerhaltenden Norm hin zu führen.

Dieses Werk der Organisierung einer geistigen Welt, eines sittlichen Kosmos, dessen sichtbar lebensvolles Abbild in der klassischen Kunst dasteht, wie vollzieht es sich? Wir treten mit dieser Frage vor eines der rätselhaftesten und erhebendsten Schauspiele, das die Geschichte Europas uns zum ersten Male in Homer, dann in hellem geschichtlichem Lichte im Athen des fünften Jahrhunderts gezeigt hat und seitdem, in den Renaissancen, zu wiederholen nicht müde wurde. Wir wählen unseren Stand in zwei solchen Zeiten, um an verschiedenem Volkstum das geistige Bild der klas-

Digitized by Google

sischen Poesie im Beispiel des Sophokles und des Vergil kurz zu umreißen. Zwar, der reinste Vertreter der perikleischen Klassik und der ernsteste Dichter des augusteischen Rom sind nach Kraft und innerer Fülle ungleichen Ranges. Doch hat nach Homer, der richtunggebend über der gesamten Antike steht, die antike Poesie manche kräftigen und lebensvollen Bilder gebracht, aber nirgendwo außer in jenen beiden einen so geläuterten geistigen Ausdruck gefunden.

Sophokles: wer die äußere Erscheinung seiner Tragödie in den Blick faßt, gewahrt bald den „bretterkundigen" Dramatiker, wie Goethe von ihm gesagt hat. Das Geheimnis der dramatischen Wirkung des Sophokles beruht auf der lebendigen Ordnung die aus der Tiefe seines Geistes aufstrahlt und alle Elemente des Spiels beseelt und trägt. Schon die äußere Form weist den Dichter als den Klassiker der Tragödie aus, in der, seit Aischylos sie in Zucht genommen hatte, wieder eine große klassische Kunst im Entstehen war. Freilich, das Drama das Aischylos aus düsterer Pathetik und buntem Überschwang bis zur Orestie zu sinnerfüllter Größe heraufführte, blieb formal betrachtet ein überwüchsiger Koloß — so wie Aristophanes es mit dem Auge des Spötters sah: Aristophanes, selber ein Klassiker, in dem das Wesen des Klassischen zuerst seiner selbst bewußt geworden ist. Sophokles ist der Vollender der klassischen Form der Tragödie: er verzichtete auf die ungebrochene visionäre Kraft des Sehens und Schaffens, die ihm nicht mehr anstand, aber er hielt sich auch unberührt von der Gefahr der Erstarrung wie des Vielerlei, der — eine typisch spätklassische Erscheinung — Euripides nicht entgangen ist. Gebändigt durch einen selbstbewußten Kunstverstand drang seine Phantasie bis zur letzten vergeistigenden Durchgestaltung und Zusammenordnung vor: die Tragödie wurde zu einem behend spielenden starken Organismus, der höchste Form, ganz Leben und ganz Geist, in sich vollendet. So vermag sich bei Sophokles die Sprache kühn und straff zu entfalten, ihrer selbst gewiß, gefügig und sprungbereit, einzigartig in Wortwahl, Fügung und Wortstellung, dabei ohne bewußte Caprice, ein naturhaftes Organ für die Rede des Heros wie des niederen Mannes. Die wühlende Schwere aischyleischer Diktion ist von ihr genommen. Doch muß sie sich nicht wie bei Euripides in säuberliche Kanäle bequemen, noch durch allerhand Kunst genötigt werden zu quirlen und kraus zu schäumen. Pflegt bei Aischylos die Handlung zwischen wenigen gewichtigen Schritten dumpf zu verharren und in einzelnen oft sakralen Akten ihre Tiefen zu erschöpfen, so be-

Digitized by Google

herrscht das Geschehen bei Sophokles ein mutiges Voran, kaum durch die Chöre unterbrochen, von Szene zu Szene sich staffelnd, deren jede zu eigener Höhe aufstrebt und der nächsten vorbaut. Diese Handlung ist klug und selbstsicher geworden, aber sie fügt sich nicht einer Regulierung nach Nummern, die bei Euripides der Folge von Chor, Redekampf, Wortwechsel, Arie, Erzählung mit der durchsichtigen formalen Präzision doch eine abgezirkelte Verständigkeit verleiht. Endlich die Menschen. Bei Aischylos stehen große Täter und überlegene Wisser da, Gefäße heroischen Trotzes und dämonischer Triebe. Sie verstehen zu wollen und zu grübeln, zu zweifeln und sich zu fürchten, aber, zu starr um mehr zu sein als sie darstellen, bleibt ihr Wesen in einer wuchtigen Gebärde gefangen, und eben darauf beruht die Eindringlichkeit ihres Seins und ihres Wirkens. Die Menschen des Euripides bilden einen vielstimmigen Chor. Sie leben eine elementare Physis oder wanken unter den Keulenschlägen des Schicksals, wissen gewitzt und skrupellos ihr kleines Glück zu erlisten, verzehren sich in Gram und verlorenem Streben. Neben der Dämonie Medeas und und Alkestis' stillem Adel sehen wir seltsam marionettenhafte Puppen den Tugendbold wie den Wüterich agieren. Aber alle zeugen von der schrankenlosen Wissenssucht des Dichters, dessen schöpferische Intellektualität die gesamte Natur und die letzten Ecken der Gesellschaft durchdrang und im Universalismus einer Tagesbildung Ersatz für die verlorene Einheit des Geistes suchte. Allein Sophokles hat den Menschen als Gestalt in lebensvollem und wahrem Bilde gesehen, weil er ihm ins Herz blickte und doch alles Nur-Menschliche übersah. Seine Geschöpfe sind nicht sittige, harmlose, gefällig biedere, bequeme Musterseelen, sondern Naturen von bitterem Stolz und verwegenem Drang, begabt mit der blitzenden Härte des Verstandes, voll eigensinniger Hingabe und unergründlicher Zartheit, zum Leiden bestimmt und zum Mitleiden befähigt. So schuf der Dichter dem Heros der Sage einen Daseinsraum in der menschlichen Gemeinschaft, schloß den einen mit dem andern zusammen durch die vereinigenden Kräfte und Gegenkräfte der Seele. Gatte Gattin, Schwester Bruder, Diener Herr, Freund und Freund: ein jedes lebt sich selbst wenn es mit und im andern lebt, kann sich im andern gewinnen, preisgeben und bewähren. Vielfach beschränkt, nie gehemmt, ehrfürchtig und selbstgewiß, gefährdet und triumphierend, so steht bei Sophokles der Mensch inmitten der erregten Dynamik des Spiels: es mag ihn fortreißen und erschüttern, aber kann ihm nichts anhaben. Er mag sich vermessen, vorstoßen, sinken: er bleibt in

Digitized by Google

dem wohltätigen Bann höherer Ordnungen des Lebens, die er vollzieht wie sie sich an ihm vollziehen. Wenn Ödipus, Aias oder Herakles unter dem Verhängnis zerbrechen das auf ihnen ruhte und das sie durch ihr 'Verfehlen' beeilten, so erwachen sie doch zu sich selbst und zu der höheren Ordnung ihres Schicksals und verordnen über sich selbst, ganz als ginge es einen andern an, das was zuträglich ist und was frommt. — Die Menschen des Sophokles offenbaren neben den Gestalten der Plastik des Parthenon am reinsten jene Würde der Kunst wo Form und Norm zusammenfallen und das Leben lebendig bleibt und doch zum Gleichnis geworden ist.

Die organische Läuterung und plastische Beseelung des tragischen Spiels, in der wir den Klassiker erkennen, entspringt bei Sophokles nicht etwa dem privaten Kunstwollen einer unbewölkten Dichterseele für die organisch gestalten eine Art objektivierter Selbstgenuß wäre, sondern steht im Dienste der Politik: wenn anders der Politik ein Wirken zur Erhaltung und Erneuerung der ethischen Substanz des Staates zuzurechnen ist. Die poetische Mission des Sophokles fällt in eine Zeit in der die athenische Polis — jenes unscheinbar anmutende, doch einzigartig dichte, mit vibrierendem Leben geladene staatliche Gebilde — in der Krise einer inneren Zersetzung stand, der sie später wirklich erliegen sollte. Gegen den Nomos, das Gesetz das auch Sitte Lebensstil Denkart mit umfaßt, begannen sich die individuellen Kräfte und Tendenzen der damals zum Bewußtsein ihrer selbst erwachenden Einzelpersönlichkeit zu empören. Diese bedrohlichen Spannungen hat Sophokles gespürt, längst bevor politische Abenteurer vom Schlage des Alkibiades mit dem Gedanken vom diktatorischen Recht des Starken ernsthaft spielten, die sophistische Publizistik ihn theoretisch verfestigte und Euripides auf seiner Bühne diskutierte. Euripides mochte mit steigendem Alter in reizsamer Hast und heftiger Parteinahme Programme des Tages aufgreifen oder verwerfen, wie einst Aischylos zurückhaltender und mit ruhigerem Einsatz getan hatte. Sophokles hat es verschmäht sich zu offener Zeitkritik herabzulassen. Mit dem verstehenden Ernste, der der genialen Naivität gegeben ist, faßte er den Sinn der Zeit, deren Luft er atmete; er begriff den Anspruch der Einzelpersönlichkeit, der sich auch in ihm selber regte. Aber in diesem hellen und ehrfürchtigen Bürger Athens — dessen Strategie nicht stark war und mit dessen praktischer Politik „es haperte" — lebte ein schöpferischer Glaube an den politischen Kosmos, der auch göttlicher Kosmos war. Er fuhr unverdrossen in seinem

Digitized by Google

Handwerk fort, durch das er die Bürger lehrte und den Göttern diente. Er begegnete der Gefahr der Zeit nicht mit äußerlichen Kuren, sondern durch die Gewalt des schlechthin Positiven, durch die lebensvolle Einheit mannigfacher Vorbilder in denen die Norm sich verkörpert. In den dem Tragiker anvertrauten Heroen der Sage erkannte er kraft der verstehenden Phantasie die Größe und die Gefahr liebenswerten doch verderblichen individuellen Empörertums gegen den Gemeinsinn der Polis; ihr 'Verfehlen' (nicht 'Schuld' oder 'Sünde') wie ihr 'Verderben' (mehr 'Folge' als 'Strafe') stellte er ohne zu beschuldigen oder zu verdammen seinen Bürgern dar. Denn in seiner Tragik wirkt, nie zu blasser Doktrin zerdacht, stets im Bilde erlebt und bewahrt, die Weisheit daß der Einzelne wie das Ganze nur gedeiht, wo ein ruhiger gesunder bedachtsamer maßvoller kluger Sinn den Dingen gerecht wird und die Handlungen leitet — eine einfältige Bürgerweisheit, nur daß sie auch Inbegriff aller Frömmigkeit ist und darum die Tiefe eines Welt- und Lebensgesetzes erreicht. Auch der edle und charakterstarke Mensch, wenn er in Unkenntnis seiner selbst und aus übermäßigem Wollen die Vernunft der Selbstbescheidung vergißt, schädigt und zerstört sich selbst: das ist die Lehre die der Dichter mit der Psychagogie einer folgerechten Sachlichkeit seinen Hörern in die Seelen prägt. Jenes Vergehen gegen die Dike der Polis und der Götter ist aber auch ein Vergehen gegen den Sinn des Lebens selbst: darum konnte die zeitgeborene Problematik der sophokleischen Tragik als Bild und Norm des Menschenlebens hinüberwachsen ins Überzeitliche.

Diesen Zug der sophokleischen Tragödie ins Überzeitliche schuf eine geistige Kraft, die jenseits der Genialität des Menschen Sophokles liegt, der der Dichter diente wenn er sie meisterte. Das Wirken in politischer Mission ist, zumal im griechischen Mittelalter, mit dem Beruf des Dichters überhaupt verbunden. Wir hören noch die Stimmen dichtender Politiker — am vernehmbarsten die des Solon — die mahnend und lehrend vor ihrer Gegenwart stehen. Der Klassiker Sophokles beweist sich darin daß er nicht in eigener Sendung mit seinem eigenen Wissen und Wollen vor die Gegenwart tritt. Er ist Gesandter und Dolmetsch einer höheren unbezweifelbaren Autorität: der Autorität des Mythos, der Kunde von dem bedeutsamen Geschehen und vorbildlichen Tun der heroischen Vorzeit. Die Tragödie als ganze ist die Wiedergeburt der reinen gegenständlichen Gestalt des Mythos, die seit dem großen homerischen Epos zerstückt und zersungen war. Sie entstand indem der Mythos, der im Athen

Digitized by Google

des sechsten Jahrhunderts mit erneuter Mächtigkeit die Herzen und die Geister an sich zog, auch das sakrale maskierte mimetische Spiel ergriff, festigte und bändigte, und sich daraus ein Organ neuer gesteigerter greifbarster Gegenständlichkeit der Erscheinung schuf. Unter den drei Tragikern hat Sophokles, wie schon die antike Kunstbetrachtung sah, sich dem Geiste Homers besonders rein und kräftig geöffnet. Wie die Epik Homers die geistigste Prägung des Mythos ist, so bedeutet das sophokleische Drama seine geistigste Wiedererstehung. Als solche erhält die Tragödie des Sophokles eben durch die Genialität seines Schöpfertums und die Stärke seines persönlichen Erzieherwillens den Charakter und den Wert des überpersönlich Gegenständlichen. Die Person des Dichters tritt zurück hinter den Gestalten, die er schuf und denen doch mehr er gehört als daß sie ihm gehören. Seine Kunst ist gefestigt und geadelt durch den Geist der Tradition, und indem in neuer individueller Gestaltung das Normbewußtsein einer langen Vergangenheit gesammelt in ihr mächtig wird, vermag sie selber zu wirken als sichtbar lebendige Norm.

Nach einer verbreiteten Auffassung steht die Kunst des Sophokles im Wesen fast beziehungslos neben der Entwicklung der Tragödie, die geradlinig von Aischylos zu Euripides reicht. Gewiß ist auch diese Autarkie ein Kennzeichen des Klassischen, aber nur solange man am rein Künstlerischen haftet. Wer die ästhetische Form begreifen gelernt hat als den notwendigen, ja selbstverständlichen Kontur eines Gehalts der weder vorwiegend religiös noch weltanschaulich noch ethisch noch künstlerisch ist, sondern alles dies auf einmal und in Einem, der erkennt die echte Aktualität der sophokleischen Klassik darin daß sie statt dem Tage verfallen zu sein ihn meistert. Ihre vollendete Ordnung, die sie in der Form und im Geist errichtet, ist klassisch, weil in der Vollendung noch Kräfte nachzittern, die ordnend zu binden sich verlohnte. Zu überzeitlicher, 'klassischer' Höhe konnte sie aufsteigen, weil ihr Fundament tief im Boden der Zeit und des Volkes gebettet war und die breite Fläche der gegenwärtigen und vergangenen Kultur des Volkes deckte.

Als mit dem Untergange Athens die Polis zerbrach, zerbrach auch der geistige Lebensraum der klassischen Kunst. Die Poesie mußte den Rang des Klassischen der Philosophie und der Rhetorik einräumen; sie selbst trat von ihrem öffentlichen Amt in ein nur privates Dasein zurück, in der Studierstube des Gelehrten, am Hof des Monarchen, in ästhetisch-literarischen Zirkeln. Ein anderes Volkstum, die Römer mußten nach

Digitized by Google

jahrhundertelangem Werben um die griechische Form und den griechischen Geist aus politischer Not die Kraft zu einer Staatsschöpfung gewinnen die mit dem politischen einen geistigen Kosmos neu begründete, ehe die Poesie wieder öffentlich, universal-klassisch werden konnte.

Vergils Aeneis ist der Staatsmythos des augusteischen Rom. Sie ist klassisch in ihrem Gehalt, eben als Mythos. Roms Geschichte, seine Erhöhung zur Weltherrschaft von Anbeginn vorgezeichnet in einem göttlichen Plan, der nun erfüllt ist: in diesem Gedanken findet der Nationalstolz des Römers eigentlich religiösen Ausdruck, von hier aus offenbart das Gedicht seine Ordnung und seinen Sinn. Die neue, Geister und Herzen bindende Staatsgesinnung erhebt in ihm ihre Stimme und verpflichtet das gegenwärtige Geschlecht auf die in eine größere Zukunft vorausweisenden Bilder der Vorzeit. Die Aeneis ist klassisch in ihrer Form, insofern der Dichter mit deutlich erkennbarem Verzicht auf früher in seiner Jugend Erstrebtes und Gekonntes die römische Sprache gesammelt und bis ins Atom hinein neu durchorganisiert hat. Ich brauche nicht auszuführen, wieso die Klassik Vergils von einer ähnlichen Grundstruktur getragen ist wie die Klassik des Sophokles. Doch möchte ich kurz — denn die Zeit drängt — auf eine Besonderheit dieser römischen Klassik aufmerksam machen, die wenn ich nicht irre für alle nachhellenische abendländische Klassik bedeutungsvoll ist.

In Sophokles — wie bei allen griechischen Klassikern — tritt uns die klassische Haltung als vollendetes Sein entgegen. Die individuelle Leistung des Mannes ist unermeßlich, aber nur das erreichte Ziel, nicht der Weg ist für wert befunden in der Kunst aufbewahrt zu werden. Das Werk Vergils zeigt ein Werden.

Wir finden Vergil zuerst inmitten der Literatenkreise einer jeunesse dorée, die in zierlich eleganten Sächelchen mit unerhörter formaler Meisterschaft von nicht viel anderem als sich selbst zu sprechen wußte und in Freundschaft und Abenteuer einem geistig verfeinerten Selbstgenuß lebte. Schon früh scheidet sich Vergil von diesem Treiben durch ein ernstes religiöses Bedürfen das ihn die Philosophie wie der Römer sie verstand, als portus und refugium suchen hieß. Werte persönlichster Art, Empfindungen des Ich und der sehnsuchtsvolle Atem der Seele bilden noch in den Bucolica die zartgewebte Substanz seines ersten bedeutenden Dichtens. Der Plan geselliges Dichtertreiben in eine unwirklich verschönte Ländlichkeit zu versetzen, ist neoterischen Geistes, so sehr auch die dämpfende und ord-

Digitized by Google

nende Hand schon hier den Klassiker ahnen läßt. Die Not der ihn umgebenden chaotischen Zeit muß erst in seine äußere Existenz einbrechen: da öffnet sich auch sein inneres Dasein dem Leben der Gegenwart. Er sieht sie zunächst mit dem Auge religiösen Sehnens nach Erlösung und ist bemüht, mit ihr leidend, einen rettenden Gott herbeizuhoffen. Die Persönlichkeit des jungen Octavian, mitreißend und erregend in der inneren Kraft geistiger Selbstsicherheit, gibt seinem Dichten Richtung und Ziel, und lenkt seinen Blick entschiedener auf die Gegenwart so wie sie ist. Neue kräftigere Gehalte dringen in die bukolische Form, sprengen und werfen sie ab. Im Lehrgedicht tritt er als Lehrer in einer dringenden Frage des Tages vor die Nation. An Stelle des Feierns und Musizierens in üppiger Stille wird der Landbau mit hartem Schweiß und kargem Lohn zum konkret geistigen Raum seines Gestaltens und auch in diesen dringt bisweilen das grelle Bild der drohenden Wirklichkeit des politischen Lebens. Die Georgica sind Lehrgedicht in einem tiefen und gewichtigen Sinne, sie dürfen sich mit eigenem Recht als „carmen Ascraeum" bezeichnen: das Fachmäßig-Didaktische leitet zur arbeits-ethischen Paränese über, diese wird aufgefangen und getragen von einer tiefen, nun durch griechische Geistesform geklärten und verfestigten Religiosität, und wie nach griechischem Denken Haus und Stadt, Haushalt und Staatsverfassung einander analogisch entsprechen, so steht das gesamte Bild der weisen und geordneten Wirtschaft endlich da als deutliches Symbol und wirkendes Beispiel für die seit langem ersehnte Ordnung des neuen Staates: die Ordnung die der Dichter nach dem Siege des Augustus in der Aeneis geistig mitbegründete.

Dieses Werden, das in dem Werk des Vergil von seinen Anfängen bis zur Aeneis aufgehoben ist, bedeutet, wie neuerdings Eduard Fraenkel ausgesprochen hat, den Weg vom poeta zum vates. Ein privater Dichterling, Dichter aus Trieb und Neigung, wächst in eine öffentliche Aufgabe und damit in die klassische Form und Haltung hinein. Klassik erhält hier neben ihrer öffentlichen eine persönliche Bedeutung, die sie bei Sophokles nicht hatte oder jedenfalls nicht sehen ließ. Sie ist nicht nur Mittel öffentlichen Erziehertums, sondern auch Ziel persönlicher Bildung. Als solches geht sie nächst dem Geiste auch die Seele des Menschen an, die das eigentümliche Substrat von Vergils Dichten geblieben ist. Und indem die klassische Form, wie eben bei Vergil, den Drang seelischen Erlebens in vergeistigender Formung bindet, vermag sie zu erlösen. Klas-

Digitized by Google

sische Form als erlösendes Gebundensein an das Gute, das heißt: Klassik vermag schon hier, lange vor Goethe, die Funktion des Religiösen anzunehmen.

Ich breche ab ohne weitergehende Fragen zu berühren, Fragen wie nach dem Verhältnis des Klassischen in Poesie und bildender Kunst, nach dem geistigen Kontakt zwischen Klassik und Renaissancen, nach dem Verhältnis des Klassischen zum Nach- und Außer-Klassischen. Auch die Möglichkeit einer neuen Klassik, von der man heute nicht selten spricht, sei nur mit einem Worte berührt: sie verlangt nicht enge Griechenimitation, sondern die ordnende und klärende Synthese des gesamten europäischen Geistesgutes, in der manches an seinen Platz gerückt, weniges abgestoßen und verworfen wird. Soll ich schließlich mit einem Wort den Inbegriff meiner Betrachtungen angeben, so sage ich: Klassik ist Adel geistigen Menschentums zum Gesetz der Form erhoben. Denn die Substanz, die man nicht aus der klassischen Form wegdenken kann, ist der geistige Mensch, diese geniale Entdeckung der Hellenen. Kraft der Menschlichkeit die klassische Kunst geläutert und geordnet im Bilde prägt, gehören wir ihr an in der schöpferischen pietätvollen Bewunderung die man Vätern und Ahnen zollt. Kraft der gleichen Menschlichkeit aber weist klassische Kunst auch den pharisäischen Adepten von sich der neben dem großen Einen das bedeutende Andere nicht sieht noch sehen will, und weckt allem gegenüber was sich sonst auf der Erde und in den Zeiten an Gestalten regt, die Bereitschaft zu brüderlich liebevollem Verstehen. Denn freilich erfüllt der klassische Geist sein Wesen erst in zwiefacher, scheinbar widersprechender Wirksamkeit. Die Idee des Menschen ist in ihm Gewißheit geworden: so weist er als verpflichtende Norm des Lebens den Menschen auf sich selbst und über sich selbst hinaus. Er hat erfahren was die Menschen und die Welt bewegt: so vermag er als dienendes Organ des Verstehens sich allem Menschlichen zuzuneigen.

Digitized by Google

GESTALT UND SINN DER ÄHRE IN ANTIKER KUNST

VON

PAUL WOLTERS

Darf man überhaupt den Versuch wagen, mit wenig Worten das Gebiet zu umreißen, das ich als Überschrift, vielleicht allzu anspruchsvoll, wähle? Ich bin mir bewußt, daß ich nur Einzelheiten bringen, mit Streiflichtern erhellen kann. Denn, wo immer ein goldenes Saatfeld in der Sonne glänzt, da sproßt eine Fülle von Beziehungen, die auch dem nüchternsten Denker ungewollt und gefühlsmäßig das Leben in bildhaft empfundenen, man darf wohl sagen religiösen Vorstellungen nahe bringt, heute so gut wie einst, bei uns so gut wie in Griechenland.

Was ich hier biete ist also nur ein kleiner Beitrag zu dieser reichen Welt, zunächst nur ein einzelnes Denkmal, aber eins, das durch seine künstlerische Eigenart zu nachdenklicher Betrachtung zwingt und weniger die gelehrte Überlieferung vermehrt, als unsere Anschauung bereichert. Es ist ein kleines Ährenbüschel aus lauterem Gold, das, vor einem Menschenalter etwa bei Syrakus gefunden, jetzt im Besitz von Dr. James Loeb ist. Was ich in der ihm zum sechzigsten Geburtstag gewidmeten Festschrift darlegte hier nochmals zusammenzufassen, mitunter verkürzt, doch auch bereichert, wird hoffentlich nicht unnütz erscheinen.

Die Abbildung auf Tafel 27 gibt das Kleinod gut wieder, so gut es wohl überhaupt möglich ist. Genauere Betrachtung wird an den spitzen Blättchen kleine Verletzungen bemerken, sicher an den feinen Goldfäden der Grannen einzelne Verbiegungen, wird auch Spuren der technischen Herstellung entdecken, wie etwa die spiralig um den Halm gewundenen Drähte gleich unterhalb der Ähren, aber weder die kleinen Schäden noch die kleinen Unvollkommenheiten stören den überraschend lebenswahren und überzeugend einfachen Eindruck. Es ist kein Bruchstück; fast unberührt wie das Gebilde aus der Werkstatt des Künstlers kam, ist es uns erhalten, wer es aber betrachtend ganz genießen will, muß es in die Hand

Digitized by Google

GRAVÜRE BRUCKMANN

DIE GOLDENEN AEHREN
MURNAU, SAMMLUNG JAMES LOEB

Digitized by Google

Digitized by Google

nehmen und das Nicken der schweren Ähren auf schwankem Halm, das Winken der zarten Grannen nicht nur sehen, sondern auch fühlen. Diese ganz ungewöhnlich reizvolle Erscheinung, von der alles bändigenden Zeit so gnädig geschont, lehrt uns zweierlei: dies Ährenbüschel war bestimmt, in der Hand getragen zu werden, es war nicht irgendwo als starres Gebilde befestigt, und wegen seiner Verletzlichkeit war es stets vorsorglich behütet, solange es im Gebrauch war, dann aber, als es diesem entrückt in lange Vergessenheit geriet, war es auch wieder vor aller Unbill so gut geborgen, wie es nicht jedem antiken Kunstwerk beschieden ist. Daraus ergibt sich ein Schluß mit genügender Gewißheit: der Fund entstammt einem Grab, das bis auf unsere Tage ungestört geblieben war. Von den Umständen der Entdeckung ist uns leider nichts bekannt, so bleiben wir auf diese eine erschlossene Tatsache angewiesen.

Ehe wir von ihr aus vorsichtig weiter zu gehen versuchen, sei noch eines festgestellt, was uns der Augenschein lehren kann, das Verhältnis des Werkes zu seinem natürlichen Vorbild. Die Natur ist nicht pedantisch nachgemacht — ich wies vorhin auf eine zur Technik gehörige Einzelheit hin — aber im Wetteifer mit ihr sind alle formal wirksamen und bedeutsamen Reize der lebenden Pflanze benutzt, und so ist ein Gebilde entstanden, das dem Kenner sogar über die besondere Species des nahrungspendenden Gewächses Aufschluß gibt, die hier Vorbild war: es ist, wie mich Professor Georg Gentner belehrte, eine schon früh, wie in unseren Pfahlbauten nachweisbare, so noch heute in Sizilien gern angebaute bestimmte Weizen-Art, Triticum compactum oder das nahe verwandte Triticum durum affine. So erfreulich diese gütigst erteilte Belehrung und Bestätigung der Herkunft des Kunstwerkes auch ist, und so anziehend die große, dem Erforscher der Kulturpflanzen und ihrer Geschichte vorbehaltene Aufgabe erscheint, aus der nicht geringen Zahl antiker Darstellungen der Arten und Unterarten unseres Getreides seine Verbreitung und Entwicklung genauer zu erkunden, so muß der Archäologe sich doch mit diesem kurzen Hinweis zufrieden geben. Nur darf er zwei Einzelheiten dabei nicht ganz bei Seite lassen. Gerade die große Zahl der erhaltenen Denkmäler verlangt gebieterisch den Versuch, unser goldenes Ährenbüschel in die ungefähr erkennbare künstlerische Entwicklung einzuordnen, also zu datieren, und andererseits schon jetzt einen kritischen Ausblick auf einige Möglichkeiten seiner sachlichen Bestimmung, seinen Zweck; denn die wahrscheinliche Vermutung der Herkunft aus einem Grabe hat uns hierüber noch keine

Digitized by Google

eindeutige Belehrung gegeben, die wir erst später zu erreichen hoffen dürfen. Es handelt sich nicht um ein Bruchstück, wie sich am Original zweifellos sehen läßt; damit sind manche anscheinend naheliegende Vermutungen beseitigt, wie etwa die, das Ährenbüschel gehöre zu einer der zahlreichen Darstellungen von des Triptolemos Ausfahrt in die weite Welt. In der Plastik, vor allem auf den eleusinischen Weihereliefs, ist die bedeutungsvolle Gabe der Demeter dabei in ihrer oder ihres Sendboten Hand allerdings wohl in der Regel aus Metall angefügt gewesen; aber derartige Zusätze wurden aus vergoldeter Bronze oder Blei, nicht aus purem Gold gearbeitet, und wenn wir etwa bei einem besonders kostbaren, vielleicht einem chryselephantinen Bildwerk das lautere Metall zulassen müßten, so bliebe der schon erhobene Einwand der beweglichen, schwanken Gestaltung, die uns verbietet, in diesen Ähren den Teil eines in seiner Form bestimmten und fest gefügten, unwandelbaren Kunstwerkes zu sehen. Alle solche an sich denkbare Möglichkeiten fallen weg, auch ohne daß wir sie im einzelnen kritisch durchmustern und gleiches zeigt sich sofort bei einer anderen großen Klasse mit dem Kult zusammenhängender Werke. Wie echt griechisch und darum als Deutung verlockend ist die Vorstellung von einem reiche Ernte einheimsenden Landwirt, der seinem Gotte dankbar den schuldigen Zehnten in künstlerischer, wertvoller Gestalt stiftet. Solche Weihgeschenke sind uns überliefert. Ein goldenes Saatfeld kennt Strabo in Delphi, eine fromme Gabe der Metapontiner, und schließt daraus auf besonders reichen Ertrag ihres Ackerbaues, der sich für uns fast noch eindringlicher in ihrem Münzbilde, der Ähre, verkörpert. Für einen solchen reichen Dank war offenbar die Form ebenso hergebracht wie der Name χρυσοῦν θέρος. Auch andere Staaten hatten dem delphischen Gott in ähnlicher Form gedankt; daß gerade er solche Weihgaben erhielt, wie sie uns Plutarch auch von Myrina und Apollonia nennt, werden wir nicht aus dem Charakter der Gottheit erklären wollen, sondern aus dem internationalen Charakter des Heiligtums. Auch griechische Staaten wünschten, ihr Licht nicht unter den Scheffel zu stellen. Aber nicht nur Delphi besaß solche Bildwerke, wenn auch sicher besonders stattliche. Von den andern Heiligtümern und ihren Weihegaben ist uns keine Kunde geblieben außer einer, und diese bietet erfreulicherweise eine Belehrung. Wie ein solches goldenes Saatfeld aussah, deuten weder Strabo noch Plutarch an. Aber in den Übergabeurkunden des Parthenon wird unter der nicht mißverständlichen Bezeichnung λήϊον ein gleichartiges Werk registriert, das in

Digitized by Google

dieser Abrechnung vorsichtig und genau als nicht rein golden (περίχρυσον) bezeichnet und darum nicht gewogen, sondern nur durch die Zahl der Ähren charakterisiert wird. Es hatte deren zwölf, und diese waren offenbar auf einer — wohl hölzernen — Platte aufgestellt, als Bild des Saatfeldes eines bescheidenen, frommen Mannes. Sein geringer Wert hat dies Werk das Elend des peloponnesischen Krieges überdauern lassen; im vierten Jahrhundert existierte es noch, aber übel zugerichtet, vor allem seiner Basisplatte beraubt. Wir erkennen es wieder in einem Metallkästchen mit 12 vergoldeten Ähren, die zerbrochen und unvollständig doch noch der Aufnahme ins Schatzverzeichnis wert schienen. Unserem Syrakusaner Ährenbüschel ist es nicht so schlecht ergangen. Es kann aber, schon weil es keine einzelnen Pflanzen darstellt, nie einem solchen χρυσοῦν θέρος an-

Abb. 1a. Münze von Metapont.

Abb. 1b. Münze von Metapont.

gehört haben, obwohl das ein so allbekanntes, stereotypes Votiv war, daß in Athen sogar der boshafte politische Witz sich des Wortes bemächtigen konnte.

Auch von der Entstehungszeit unserer Ähren müssen wir uns eine Anschauung zu bilden suchen. Ich erwähnte die Münzprägung von Metapont; dankbar und stolz auf das wichtigste Erzeugnis ihres fruchtbaren Bodens hatten die Bewohner eine Gerstenähre dafür gewählt. Ein wundervoll einfaches, klares und dem Zweck ausgezeichnet dienendes Gebilde. Als das moderne Italien seinem Ruf an die landwirtschaftlichen Kreise auch durch seine Münzbilder Nachdruck geben wollte, griff es mit Recht auf dieses klare, einfache und darum schöne Bild zurück. Das bei uns in derselben Zeit und aus ähnlicher Stimmung heraus geschaffene Gepräge zeigte neben einem ermahnenden, nur allzu schulmeisterlich wirkenden Spruch, eine in der Vereinzelung und in solcher Kleinheit nicht deutlich und als

Digitized by Google

Abb. 2. Dionysos zur Ausfahrt bereit. Amphora in Compiègne.

Münzbild nicht wirksame ganze Garbe. Das konnte niemals Eindruck machen. Leider fehlte in unserer Münzprägung auch damals der in knapper künstlerisch möglicher Form, nicht definierende und nicht explizierende und nicht dozierende, sondern durch das Bild die Vorstellung anregende Ton.

Daß die reiche Prägung von Metapont eine formale Entwicklung erkennen lassen muß, versteht sich von selbst; zwei Proben mögen es veranschaulichen (Abb. 1). In der älteren Zeit (a) ist die Ähre knapp vom Halm abgeschnitten, nur sie wirkt, und zwar wie ein Emblem; vom vierten Jahrhundert an meldet sich das Bedürfnis, durch Erinnerung an die ganze Pflanze den Eindruck zu verstärken und zu vertiefen (b), der Halm wird wenigstens angedeutet und die in absichtlich bewegter Form gezeichneten Blätter, auf denen nun auch allerlei den Acker bevölkerndes Getier Platz findet, beleben die Vorstellung. Die Natur bietet aus ihrem Reichtum die Elemente des ahnend gewünschten stärkeren Wirklichkeitsbildes. Dabei bleibt die notwendige ornamentale Gebundenheit in der Starrheit des Halmes und der Grannen mit weiser Abwägung gewahrt. Es ist wohl nicht notwendig, im Gegensatz zu dieser naturgewollten und nicht gewaltsam erfundenen Form ausführlich von den sich aufdrängenden Mängeln unserer eigenen, noch geltenden, kleinen Münze zu reden, bei der allerdings das Bild zur Deutlichkeit strebt, die ausdrucksvoll und

Digitized by Google

Abb. 3. Triptolemos zur Ausfahrt bereit. Amphora in Compiègne.

natürlich nach unten nickenden schweren Ähren aus der Wirklichkeit genommen, doch in starre, geradlinige, blattlose Halme und in ein aus diesem gebildetes, jede Erinnerung an sprossende Natur gewaltsam störendes pyramidales Rautenmuster übergeführt sind.

Das vierte Jahrhundert vor Christus ging also in Metapont zur naturalistischen Bereicherung des Münzbildes über, bei gleichzeitiger, vorsichtiger Wahrung der altüberkommenen Form. Es war keine unerhörte Neuerung; die Kunst hatte schon vorher die beweglichere und daher wirksamere Gestalt der ganzen Pflanze zu erfassen und zu gestalten gewußt. Noch einmal werden wir an die Darstellung des zum Fluge in die Welt aufbrechenden Triptolemos erinnert. Wir mögen die zahlreichen attischen Vasenbilder, schwarz- wie rotfigurige, vergleichen, um uns vom stetigen Vordringen der bewegteren natürlichen Auffassung des Halmes und der Blätter zu überzeugen. Bei diesem Wandel geschieht es allerdings auch, daß die Halme unter dem Eindruck der üblichen schwarzfigurigen Füllzweige des Bildgrundes rankenartige Krümmungen annehmen, die dann in der Zeit des strengen rotfigurigen Stiles in natürlichere Bildung übergehen. An einem solchen elementar einfachen Vorgang sehen wir deutlicher als sonst, was es mit dem Fortschreiten des Naturalismus auf sich hat, das in unseren kunstgeschichtlichen Abhandlungen immer noch zu oft mit mitleidigem Seitenblick auf den Künstler registriert wird,

Digitized by Google

der 'noch nicht' und mit lobender Note für denjenigen, der 'bereits' der Natur irgend eine wirkliche Form abgelauscht und sie nun auch verwendet habe. Daß ein buchstäbliches Abschreiben der Natur nicht das Ziel der Kunst sei, glauben wir ja schließlich zu wissen, aber Ähnlichkeit des Kunstwerks mit dem Vorbild bis zur möglichen Verwechslung herrscht als ästhetischer Grundbegriff der Dilettanten heute noch wie im Altertum. Doch verabschieden wir uns mit dem paradigmatischen Hinweis auf Myrons Kuh von dieser sicherlich nicht unwichtigen Frage und betonen für unsern, nicht grundlegenden Fall nur, wie das Erinnerungsbild des Ährenfeldes offenbar zuerst die eindrucksvolle Gesamtvorstellung des nickenden, bewegten Gewächses gezeitigt hatte, die sich dann eines herkömmlichen bildlichen Motivs so gut es gerade geriet, bediente und erst später auf dem Wege zum erstrebten Eindruck mit Hilfe der Einzelbeobachtung fortschritt.

Die Bilder von den beiden Seiten einer Amphora, die wohl italischen Fundortes, aber sicher attischen Ursprungs ist, veranschaulichen diesen formalen Zusammenhang besser als viele Worte, und der kleine Übelstand, daß bei dem ersten dieser Bilder (Abb. 2) die raumfüllenden Zweige nicht wie sonst meist, bedeutungslos, sondern mit Rücksicht auf den dargestellten bärtigen Gott durch große Trauben als Reben bezeichnet sind, wird durch die bewußte Gegenüberstellung der Bilder aufgewogen, die nebenbei doch ein Wort der Erklärung verlangt. Auf dem ersten sehen wir Dionysos, begleitet von einem Silen mit Mischkessel und Kantharos, auf dem zweiten (Abb. 3) den bärtigen Triptolemos mit dem Wegegeleiter Hermes. Daß die beiden Gaben der Götter, Trank und Speise, Brot und Wein, als Gegenstücke dargestellt sind, ist nicht das Einzige. Die beiden göttlichen Gestalten sind in ihrer Aufgabe erfaßt, diese Gaben als Sendboten unter dem ganzen Menschengeschlecht zu verbreiten. Von beiden ist das in der Sage erzählt, schlicht und ohne einzelne Erlebnisse von Triptolemos, reicher ausgestaltet von Dionysos; es sei nur an Ikarios und die Einführung des Weinstockes in Attika erinnert. Aber dieser Zug des Dionysos wird, im Gegensatz zur Reise des Triptolemos, sonst als eine Wanderung aufgefaßt. Hier bedienen sich beide eines wunderbaren Fahrzeuges, das als Wagen gestaltet doch die Räder nur als Ausdruck schneller Bewegung zeigt; denn es soll ja durch die Luft fliegen und hat darum, wenigstens bei Dionysos, Flügel, während gerade von diesem die Überlieferung das nicht berichtet. Und der Silen, der am Boden haften muß,

Digitized by Google

Abb. 4. Aussendung des Triptolemos. Von einer Vase des Makron.
Nach einer Originalzeichnung von K. Reichhold für Furtwängler, Griechische Vasenmalerei.

hat sich in die Vorstellung des Vasenmalers fast widerrechtlich aus dem Bild des schwärmenden bacchischen Zuges eingedrängt, obwohl er sich mit dem Wagen schlecht verträgt. Denn an Ikarios wird ja niemand denken, der den von Dionysos erhaltenen Wein in Schläuchen mit sich führt, wenn ihm dabei auch mitunter ein Wagen — plaustrum nennt ihn Hygin — zugeteilt wird, ein Lastwagen, vermutlich mit Ochsengespann, denn als dessen Lenker, Boôtes, wurde Ikarios unter die Sterne versetzt. An das Sternbild des Wagens dürfen wir also bei dem wunderbaren geflügelten oder auch nicht geflügelten Wagen der Götter keineswegs denken, wenn es uns auch schwer fällt, hier auf die später, namentlich bei Triptolemos übliche, reichere und für eine Reise durch die Luft anschaulichere Ausstattung mit Flügeln und geflügelten Schlangen zu verzichten.

Wir haben uns durch die, offenbar von einem Künstler, nicht von einem Dichter gewagte Gestaltung des Dionysos als Gegenbild des Triptolemos etwas vom geraden Wege ablenken lassen, den wir rasch wiedergewinnen, wenn wir ein bedeutendes, rotfiguriges Bild desselben Kreises heranziehen. In der Zeit der Schlacht bei Salamis hat der attische Maler Makron einen großen Skyphos damit geschmückt (Abb. 4), dessen Mittel-

Digitized by Google

gruppe wir wiedergeben. Wieder handelt es sich um die Ausfahrt des Triptolemos, und wir richten unseren Blick diesmal ausschließlich auf den Ährenstrauß in seiner Hand. Wir heben die ausdrucksvollere Erscheinung der Pflanze hervor, aber ohne Nörgelei auch ihre Naturwidrigkeiten, zwei Ähren an einem einzigen Halm, die rundliche Verdickung der Blätter nach oben und ihr seitliches Hervorwachsen aus dem Halm. Hundert Jahre später hatte sich auch dafür der Blick geschärft. Und wenn der Künstler unserer goldenen Ähren ohne Pedanterie, aber mit frohem Verständnis für die ausdrucksvollen Schönheiten der Natur ihr alle wünschenswerten Merkmale entnahm, so werden wir ihn eben dieser Zeit, dem vierten oder etwa dem dritten Jahrhundert vor Christus zuschreiben. Auch hier kommen uns sizilische Münzen, weiterhin auch unteritalische Vasen bestätigend zu Hilfe, und andererseits sehen wir um das Jahr 200 in der Kunst eine andere charakteristische Form der Ähre üblich werden, zu deren Aufkommen möglicherweise die Verbreitung einer anderen Getreideart beigetragen hat. Ein Rundaltar, den Eumenes II. von Pergamon allen Göttern und Göttinnen in der Zeit des großen pergamenischen Zeusaltars weihte, zeigt in seinen Girlanden, soweit mir zurzeit bekannt, das älteste sicher datierte Beispiel einer neuen Ährenform, von der Abbildung 5 eine Vorstellung vermitteln wird. In der Natur zeigt die zweizeilige Gerste, ähnlich wie das Bild, lange über die Spitze der Ähre frei und dadurch auffällig hinausragende Grannen, während die tiefer ansitzenden sich dicht an den Kolben der Körner anschmiegend kaum sichtbar werden. Diese Form, deren mögliche, ja wahrscheinliche Beziehung zu einer Änderung des landwirtschaftlichen Betriebes wir hier nicht verfolgen können, lebt noch in den schönen Kränzen der augustischen Ara Pacis, wir sehen sie langsam Änderungen eingehen, die wir bis in die Kunst der Katakomben hinein verfolgen können, aber hier nicht weiter erörtern wollen.

Abb. 5. Pergamon. Vom Altar Eumenes' II.

Ungefähr im 4. Jahrhundert vor Christus hat also ein griechischer Goldschmied in Syrakus den goldenen Ährenstrauß gefertigt, der dann einem griechischen Toten mit in sein stilles Haus gegeben wurde. Was bedeutete das im Sinne der Zeitgenossen?

Digitized by Google

Aus dem Ende des gleichen Jahrhunderts besitzen wir lehrreiche Mitteilungen, die wir dem makedonischen Statthalter Athens, Demetrios von Phaleron, verdanken. Frühestens 319 vor Christus hat er, wie schon andere Machthaber vor ihm, von denen nur Solon genannt sei, den übermäßigen Aufwand für Begräbnis und Grabmal einzudämmen versucht. Er mit dem augenscheinlichen Erfolg, daß von seiner Zeit an bis auf die römische die mit Bildwerk gezierten Grabmäler in Attika völlig verschwinden. Demetrios hat über diese und wohl auch andere Verwaltungsmaßregeln schriftlich Rechenschaft zu geben für nötig gehalten. Er berichtete von einer uralten attischen Sitte, welche noch die von ihm verlangte Einfachheit gezeigt habe, und Cicero, dem wir Auszüge aus der Schrift des Demetrios verdanken, hat diese Quelle ohne jedes Bedenken benutzt. Unwahre Erfindungen hätten allerdings die von Demetrios beabsichtigte Wirkung aufgehoben, ja ins Gegenteil verkehrt. So gewinnen wir die Überlieferung, daß in alten Zeiten über dem frischen Grab in Attika Korn gesät wurde, und in paradoxographischer sowie parömiographischer Literatur haben sich noch einige, vereinzelt nicht recht erklärliche, im Zusammenhang mit Demetrios aber nicht nur bestätigende, sondern auch bereichernde Nachrichten erhalten. Vor allem heißt es, daß die Athener mit der Erde, die das Grab bedecken sollte, Sämereien ausstreuten. Ein solcher Ritus konnte verstandesmäßig in verschiedenem Sinne ausgedeutet werden. Zunächst durch die Empfindung dafür, daß der Tote in den großen Kreislauf der Natur aufgenommen werde, daß aus dem Tode neues Leben erwachse, daß die Unterirdischen, zu denen der Tote nun gehörte, auch die Herren des Reichtums seien, Pluton seinen reichtumverheißenden Namen nicht vergeblich führe, und in Attika war diese Überzeugung bis zu der als Segenswort und Bitte dem Toten ins Grab nachgerufenen Formel gesteigert, er möge das Gute, worunter vor allem die Früchte der Erde verstanden waren, ans Licht hinaufsenden. Die Auslegung, welche Demetrios gab, sollte nüchterner, man könnte sagen aufklärerisch wirken: mit Getreide besäe man das Grab, damit dem Toten der Mutterschoß der Erde zu eigen verbleibe, der obere Ackerboden aber, durch die Saat entsühnt und gereinigt, dem Gebrauch der Lebenden zurückgegeben werde. Wie stark die Empfindungen des frommen Attikers bei solchem Ritus aber sicher einst gewesen waren und noch in dieser Zeit nachwirkten, das verrät Demetrios uns wider Willen durch seine sehr erwünschte Unvorsichtigkeit, indem er in seinen Gedankengang der Erde Mutterschoß

Digitized by Google

einführt, dem Toten also eine Wiedergeburt läßt, die in irgend einer Form geglaubt oder geahnt wurde. Daß nach fester Sitte der Enkel den Namen des verstorbenen Großvaters erhielt, ist nur eine, vielleicht veräußerlichte Spur des alten Glaubens, daß die Seelen der Toten aus der Erde wieder ans Licht streben, wieder in werdende Menschen einzugehen wünschen. Prähistorische Gräber in Griechenland lassen uns erkennen, daß man die Sorge für den toten Leib nicht dauernd fortsetzte, daß man die Gebeine — sicher nicht aus schnöder Bequemlichkeit — im Familiengrab beiseite räumte, wenn man sicher zu sein glaubte, daß die Seele des Toten in eine neue Leiblichkeit zurückgekehrt sei. Und noch heute lebt in Athen in wunderlichem, von unfruchtbaren Frauen am Nymphenhügel geübtem Brauch der vielleicht fast unverstandene Glaube, daß die Seelen ungeborener Kinder aus der Erde hervorkommen, um in den Leib einer Mutter einzugehen. Die reichen Nachweise derartigen Glaubens bei den verschiedensten Völkern, die J. G. Frazer gesammelt und erläutert hat, sind bekannt. A. Dieterich hat in seinem inhaltsreichen Buche von der Mutter Erde im gleichen Sinn als einfachste und einleuchtendste Erklärung die formuliert, daß die Sitte, aus dem Grab ein neues Leben fruchttragender Pflanzen aufkeimen zu lassen, ein Sympathiezauber sei. W. Mannhardt hat dieser gleichen Anschauung den prägnanten Ausdruck 'Kind und Korn' gegeben. „Die Pflanze kann im Spiegel des Menschenlebens oder umgekehrt das Menschenleben im Spiegel der Pflanze betrachtet werden." So war es nicht nur zur Zeit des Kekrops, wie wir richtig verstehend von Demetrios lernen. Wenn ein Gatte in der Grabschrift seiner Frau sagt, sie sei gestorben *πέντε λιποῦσα τέκνων καλλιγόνους στάχυας* (Melos), die fünf Kinder geradezu ihre Ähren nennt, so sehen wir wie selbstverständlich dem Griechen diese Beziehung war. Euripides läßt seinen Ion (Vers 303) die nach Delphi gekommene Kreusa fragen, ob sie vom Orakel Rat begehre *καρποῦ ὕπερ γῆς ἢ παίδων πέρι*, wo also auch Kind und Korn zusammengestellt sind, bei der besonderen Verkettung des Dramas in gewollter, gesuchter Beziehung, aber doch auch nicht in auffälliger, ungewöhnlicher Weise.

Ein in Trier gefundenes Medaillon des Antoninus Pius (Abb. 6) zeigt den durch die Luft dahinfahrenden Säemann Triptolemos und am Boden die Göttin der Erde, Ähren in der Hand, die ihren Schoß dem ausgestreuten Samen öffnet. Bis ins späte Altertum ist eben die in verschiedenen Brechungen aufgezeigte Anschauung lebendig geblieben, ja sie lebt noch

Digitized by Google

Abb. 6. Bronzemedaillon des Antoninus Pius.

heute. Wollten wir versuchen, diese künstlerischen und dichterischen Gestaltungen derselben Idee zu sammeln, so wäre kaum ein Ende zu finden.

Aber auf ein sepulkrales griechisches Denkmal muß ich doch noch eingehen, da es besonders anschaulich den für Attika erschlossenen Brauch und Glauben für Großgriechenland bezeugt.

Das hier (Abb. 7) wiedergegebene Bild gehört zu dem einen, eigentlich bedeutsamen Streifen, der eine apulische Grabvase als Schmuck umschlingt; ganz brauchen wir ihn nicht zu wiederholen, denn die sehr zahlreichen, das Grab umgebenden Hinterbliebenen können hier ebenso bei Seite bleiben, wie die im wesentlichen dekorativen Darstellungen des anderen Streifens. Das in Form eines Naiskos gebildete Grabmal zeigt ein in dieser Deutlichkeit ungewöhnliches und doch leicht verständliches Bild. Die Nische des Denkmals birgt nicht, wie sonst üblich, das Bild des Verstorbenen, sondern eine Reihe schlank aufwachsender Getreidehalme. Und es sind natürliche Pflanzen, nicht, wie das Bild des Toten auf den üblichen Gräbern, eine Nachbildung von Künstlerhand; sie stehen frei beweglich in der Nische und decken die Rückwand so gut wie die Seitenwände. Es gibt noch mehrere inhaltlich verwandte Vasen, deren Grabnischen aber mit mehr ornamentalen Pflanzen gefüllt sind, wie sie diese apulische Keramik auch sonst und dann zu dekorativem Zweck verwendet;

Digitized by Google

eine Ausfüllung mit dem beziehungsreicheren und deutlicher zu uns sprechenden nährenden Getreide selbst, ist uns sonst nicht erhalten. Die Deutung dieser Pflanzenwelt brauchen wir nun nicht bei Empedokles zu holen, obwohl dieser geradezu einmal als Lorbeerbaum gelebt zu haben verkündete, aber die in antiken Sagen ebensogut wie in deutschen Märchen erzählten Verwandlungen von Menschen in Pflanzen aller Art, die so häufig aus dem Grabe der Verwandelten aufsprießen, zeigen, wie nahe doch jene empedokleische Metempsychose volksmäßigem Empfinden stand. Diese Empfindung lebte und lebt, mag sie nun beim Versuch, sie denkend zu bewältigen, sich an die Form des Sympathiezaubers klammern oder, wie es uns näher liegt, zum tröstlichen Bilde verfeinert werden, zu dem die paulinische Analogie ungewollt sich einstellt.

Jene apulischen Vasen ziehen allgemeiner und für uns darum weniger unmittelbar einleuchtend als das Bild der Ähren, die Pflanzenwelt in den Gräberkult und die Gräbersymbolik hinein; ich nannte sie der in Abbildung 7 wiedergegebenen verwandt. Ich muß darauf noch einmal mit wenigen Worten zurückkommen, nicht um noch weitere Einzelheiten zu häufen, sondern nur um die gewonnenen Erkenntnisse zur Abrundung zu verwerten. Und da muß vor allem betont werden, daß diese in Großgriechenland uns bildlich entgegentretende allgemeinere Verknüpfung verschiedener sprossender Pflanzen mit dem Menschenleben auch in Attika nicht unerhört war, wo eben nicht nur Korn, sondern auch allerlei Sämereien ins Grab gestreut wurden. So dehnt sich der Kreis der bildlichen Anschauungen aus, und wenn ich auf die Rolle verweise, welche allenthalben, und bis in die Gräber der christlichen Katakomben hinein, bei den Bestattungen das dem Samenkorn als Bild gleichwertig verwendete Ei gespielt hat, in natürlicher wie in nachgebildeter Form, so geschieht das nicht, um nun noch weiter zu schweifen, sondern nur um die sich so deutlich bietende Analogie nicht ganz zu verschweigen. Denn sie ist wichtig, weil das Ei sich auch im Grabe noch oft nachweisen läßt, das gleichbedeutende Korn aber fast nie. Nur die unter dem römischen Forum gefundenen archaischen Brandgräber, welche auf den Aschenresten außer anderen Sämereien auch Getreidekörner erkennen ließen, bestätigen durch die in seltener Weise noch tatsächlich erhaltenen Reste unsere auf anderem Wege gewonnene Überzeugung.

Wir sind also berechtigt, die Ähren im Grabmal der apulischen Vase ebenso wie die Pflanzen auf anderen, aber gleichwertigen Bildern, nach

Digitized by Google

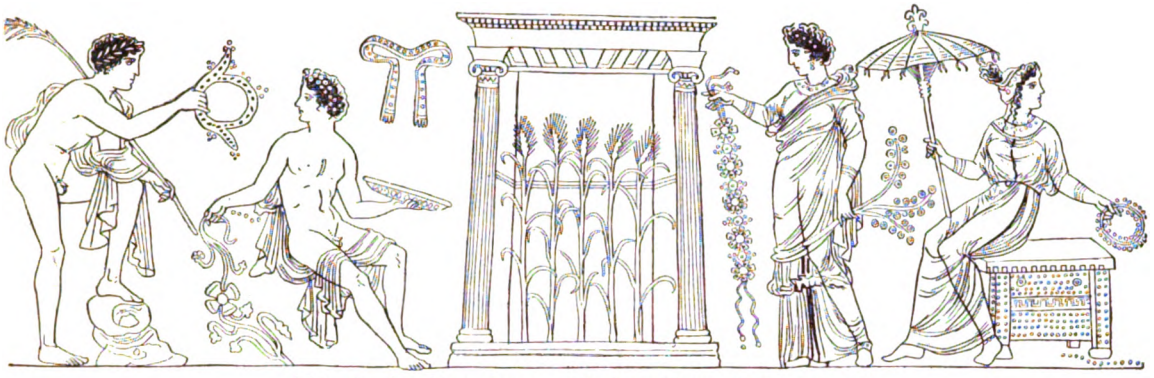


Abb. 7. Streifen einer apulischen Vase. Petersburg.

gleichen Grundanschauungen zu deuten und können uns so leicht erklären, wie eigentlich der Mohn sich zu den Ähren der nahrungspendenden Göttin gesellt hat, nicht seine Blüte, die man schließlich als Schmuck auffassen könnte, auch nicht die blauen Cyanen, die Schiller als Zier des eleusinischen Festkranzes sehen wollte, sondern gerade die an Körnern so unglaublich reiche fruchtbare kugelige Samenkapsel. Rasch können wir uns nun auch der unangenehmen Pflicht entledigen, eine verfehlte Deutung der apulischen Vase zu widerlegen. Die Ähren in dem Naiskos sollen zur Anbetung aufgestellt und die Szene sogar mit der eleusinischen Epoptie identisch sein, hat man gesagt. Das ist nach allem, was wir wissen, nicht möglich. Aber das Geheimnis, das die eleusinischen Weihen und ihre Riten auch nach den neuesten Untersuchungen des Heiligtums durch Noack noch umgibt, könnte verführen und hat eben dazu verführt, Belehrung zu suchen, auch da, wo sie nicht zu gewinnen ist. Und so mag der nötigen Widerlegung noch ein Wort vergönnt sein. Bei der Einweihung in Eleusis bildete allerdings den Schluß die vom Hierophanten den Mysten gezeigte eine geerntete, natürliche Ähre, aber nicht, was wir hier allein anerkennen können, eine aus dem Boden aufwachsende Reihe von Pflanzen. Und auch unser goldenes Ährenbüschel kann zur eleusinischen Feier aus demselben Grunde nicht bestimmt gewesen sein.

Daß es aber doch nicht nur zum Grab, sondern auch zum Kult eine Beziehung hatte, eine stärkere, als wir vielleicht ahnten, und zwar zum Kult der Demeter, scheint sich bei genauer Erwägung zu zeigen. War das Büschel ausschließlich dazu bestimmt, einem Toten ins Grab gelegt zu werden und wie wurde es dem Toten mitgegeben? Diese vielleicht fast nebensächliche Frage verlangt doch eine Antwort. Leicht möchte

Digitized by Google

man antworten, daß es in die Hand gelegt worden sei. Wir empfinden, wie fein die Bestimmung des kleinen Ährenstraußes zum Ausdruck gebracht worden ist, in der freien Hand getragen zu werden, wie er ganz zu diesem Zweck geschaffen wurde. Sollte der Lebende niemals daran Teil gehabt haben? Unbedeutende kleine Beschädigungen der Blättchen, deren oberstes bei der Ähre links zum Beispiel abgebrochen ist, könnten auf häufigere Benutzung in der Hand des Lebenden hinweisen. Aber die Möglichkeit moderner Beschädigung verhindert einen bindenden Schluß. Wir suchen weiter.

Ein 1860 auf Jüs-Oba bei Kertsch (Pantikapaion) geöffnetes Grab enthielt im hölzernen Sarge die Reste eines Toten mit spärlicher Ausstattung; bei der linken Hand einen goldenen Ring, in der rechten einen goldenen Olivenzweig. Ebenso stellten wir uns unwillkürlich die Ähren in der Hand des Toten vor. Der Olivenzweig war oft gebraucht worden; eine auch in Abbildung 8 deutlich erkennbare Ausbesserung beweist es. Die Olive hatte allerdings weithin durch das griechische Land allgemein sepulkrale Bedeutung, das mag uns die Erinnerung an Sparta beweisen, wo als lykurgisches Gebot die Sitte herrschte, den Toten im Grab auf Olivenzweige zu betten, und im Gegenbild Athen, wo der gleiche Brauch so zwingend war, daß er sogar den gesetzlichen Schutz der Ölbäume gegen jede Beschädigung, bei einem Todesfall außer Kraft setzte. Aber der im Leben oft benutzte goldene Zweig kann nicht diese allgemeine Bedeutung gehabt haben. Einen Zweig, auch einen grünenden, in der Hand zu tragen, war festlicher Brauch; wir denken nur an die Thallophoren im panathenäischen Festzuge, an die Frommen beim Opfer, aber auch an priesterliche Gestalten, etwa an Lyseas, wie er auf seiner Grabstele im Bilde erhalten ist (Abb. 9), um uns den berufensten Träger eines solchen Abzeichens vor Augen zu stellen. So wird auch einst der namenlose Tote aus der Griechenkolonie am Pontos Euxeinos mit dem goldenen Zweig aufgetreten sein, den er noch im Tode in der Hand hielt, nicht nur als Abzeichen seines Standes, sondern in Erinnerung an festen Volksglauben. Selbst uns kommt ohne weiteres der goldene Zweig in die Erinnerung, der dem lebenden

Abb. 8. Goldener Ölzweig aus einem Grabe bei Kertsch.

Digitized by Google

Aeneas den Weg in die Unterwelt und zurück öffnete, den der Fährmann der Schatten als den Talisman der Götterlieblinge bei solch gefährlicher Fahrt kennt. Dem Toten aber konnte es nur frommen, den Zweig der Bittflehenden, die ἱκετηρία ἐλαία, in der Hand zu tragen, wenn er vor den Thron der Persephone treten mußte. Nach den bekannten, aus Gräbern orphischer Mysten stammenden goldenen Inschrift-Täfelchen, bezeichnet sich die Seele vor der Herrin der Unterwelt selbst als Bittflehende, ἱκέτις; sie wird des Zweiges, der ihr ziemte, nicht entbehrt haben. Wer so vor Persephone auftrat, der durfte getrost die Bitte aussprechen, die ihm jene goldenen Täfelchen genau formuliert in den Mund legten, die Bitte zu den Sitzen der Frommen, dem Elysion, entlassen zu werden.

Solche Hoffnungen ließen sich von einem Zweig in der Hand des Toten gar nicht trennen, und mit dem Ährenbüschel war es ebenso, ebenso aber auch in jener anderen Beziehung, die uns die prosaische Tatsache der Reparatur am Olivenzweig verraten hat. Der war das oft mit Ehren getragene Abzeichen des Priesters im Leben und sein schützender Geleiter im Tode. Daß die Ähren diese Rolle ebenso spielten, wissen wir, daß sie daneben auch das priesterliche Abzeichen sein konnten, erkennen wir jetzt und irren schwerlich weit vom Wege ab, wenn wir eine Priesterin der Demeter in der Toten vermuten. Dies Zutrauen gibt uns auch diesmal die bildende Kunst und ihre Überlieferung.

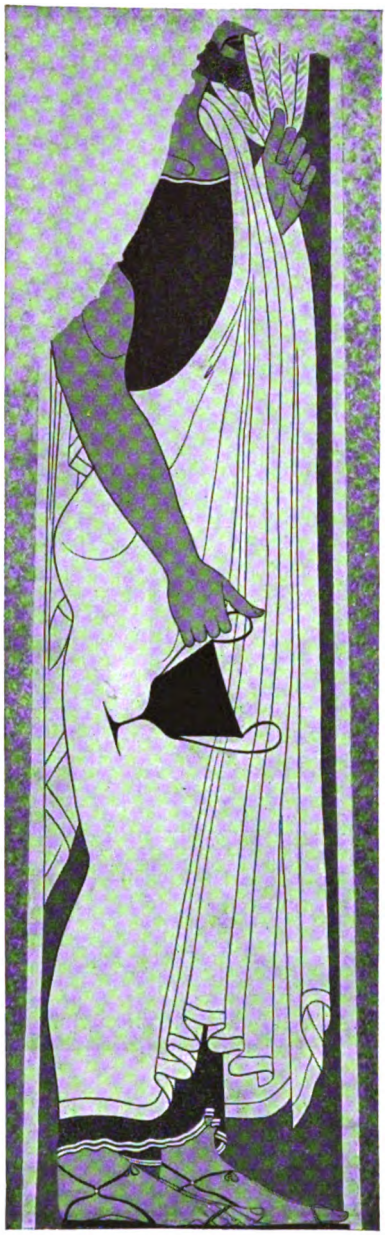


Abb. 9. Bemalte Grabstele des Lyseas. Athen.

Nach den erhaltenen Resten von Kurt Müller hergestellt; die erhobenen Zweige in der Linken stehen grün auf ausgespartem weißen Grund.

Ich gehe aus von einer besonders geeigneten Statue in Kopenhagen (Abb. 10). Es gibt vom gleichen Typus noch an die dreißig Exemplare; diese spätestens seit trajanischer Zeit auf-

Digitized by Google

fällig oft wiederholte Figur erlangte damals also eine besondere Beliebtheit für die Ehrung vornehmer Frauen. Geschaffen war das Urbild aber im pergamenischen Gebiet etwa 200 vor Christus, das sehen wir durch alle Abschwächungen römischer Kopisten hindurch noch deutlich und können diesen vermuteten Ursprung sogar noch fester an Pergamon ketten.

Abb. 10. Demeterpriesterin. Kopenhagen.

Die deutschen Ausgrabungen haben in Pergamon einen großen Demeterbezirk freigelegt, dessen Tempel vom Gründer der Dynastie, Philetairos, und seinem Bruder Eumenes geweiht war, dessen Propylon mit den umgebenden Hallen von Apollonis, der Gattin Attalos' I. stammte. Tonstatuetten, Frauen im Mantel, der auch den Kopf bedeckt, aber die anbetend erhobene flache Hand frei läßt, wurden dort in größerer Zahl gefunden. Mit diesem Heiligtum werden wir die angeführte Kopenhagener Statue und ihre Repliken, vor allem ihr pergamenisches Vorbild um so zuversichtlicher verknüpfen, als auch in diesem Heiligtum einige der Königszeit zugeschriebene Fragmente zu Tage kamen, die zwar nicht von einer Replik der genannten Statue zu stammen scheinen, aber dem gleichen Typus angehören. Leider geben sie keine Antwort auf die Frage, ob dieses frühe Beispiel auch Ähren in der gesenkten Hand gehalten hat. Man hat das Raffen des Gewandes durch die schon mit dem Ährenbüschel beschäftigte Hand getadelt und die Ähren als spätere Interpolation erklären wollen, obwohl sie sich doch bei so vielen Exemplaren finden und gewiß nicht sinnlos sind, obschon das bloße Raffen des Gewandes während der Anbetung bedeutungslos und darum störend ist. Denn der Künstler lenkt bewußt durch die Faltenführung unsere Blicke auf die gesenkte linke Hand; sie gleichgültig spielend zu sehen, würde uns enttäuschen. Der kleine Strauß soll uns in die Augen fallen, weil er etwas bedeutet und zusammen mit der anbetend erhobenen Hand die Priesterin charakterisiert, die der Gottheit naht. Im Hinblick auf die tönernen Anatheme wird man sich auch hüten, dies einheitlich klare Bild noch durch die, allerdings mitunter vor-

Digitized by Google

kommende große Fackel in der erhobenen Hand zu stören, wenn sie auch in diesem Heiligtum ihre Rolle spielt. Durch deren Zufügung ist mitunter, je nach dem Zweck, wohl auch einmal sogar aus dem Bild der Priesterin das der Göttin gemacht, wie andererseits durch Weglassen der Ähren der priesterliche Charakter verwischt werden konnte.

Gerade noch beim Abschluß dieser Darlegungen wird mir durch die Freundlichkeit Dr. Adolf Greifenhagens ein Denkmal bekannt, das bestätigend und bereichernd in diese Fragen eingreift. Aus einem südrussischen Grabe stammend wird in der Ermitage aufbewahrt ein kleiner Strauß von fünf goldenen Ähren; die Halme scheinen von einem silbernen Ring zusammen gehalten zu sein, an dem als Zier eine ovale goldene Fassung, einst mit einem Stein gefüllt, erkennbar ist. Trotz des nicht guten Erhaltungszustandes ist wohl klar, daß auch in diesem Fall die goldenen Ähren als dauerndes Abzeichen priesterlicher Würde gedient haben, ehe sie als bedeutungsvolles Symbol im Grabe ihre letzte Verwendung fanden.

So hat sich uns die religiöse Beziehung des goldenen Ährenstraußes um eine zweite, priesterliche vermehrt. So wie diese in ihren Bildnissen erhaltenen Priesterinnen hat einst eine lebende Dienerin der Demeter die goldenen Ähren in der Hand getragen, im Leben und im Tode. Durch diese Erkenntnis wird unsere erste Deutung aber durchaus nicht entwertet. Auch in der Hand der lebenden Priesterin sollten die Ähren nicht nur an die Sendung des Triptolemos und den Segen des Ackerbaues erinnern. Das beweist schon die Bedeutung der Ähre für die Mysten bei der eleusinischen Epoptie, als eines Symbols des sich immer erneuernden Lebens und als Gewißheit des seligen Weiterlebens im Elysion.

Digitized by Google

DIE GRIECHISCHEN MYSTERIEN DER KLASSISCHEN ZEIT

EIN VORTRAG*)

VON

OTTO KERN

Alle Spekulation über griechische Götter und Gottesideen ist ein vergebliches Bemühen, wenn man die Gottheit nicht in ihrem Lande aufsucht und auf der Stätte heimisch zu werden trachtet, wo sie verehrt ward. Auch bei den Mysteriengöttern muß das geschehen, und mit Recht ist im letzten Halbjahrhundert der Spaten des Archäologen in den beiden Mysterienheiligtümern angesetzt worden, die für die klassische Zeit alle anderen überstrahlten, in Eleusis und auf der fernen Insel im Thrakischen Meere, in Samothrake. Während die Ausgräberarbeit im Kabirenheiligtum trotz der so verdienstvollen Tätigkeit Alexander Conzes und Otto Benndorfs noch nicht abgeschlossen ist und neue Erkenntnisse gewiß noch zu erwarten sind, sind alle Hauptfragen über die Entwicklung des Telesterions von Eleusis durch die epochemachende, vorsichtige und doch weitblickende Forschung von Ferdinand Noack heute erledigt, und nur einzelne Punkte bleiben als Tummelplatz für Hypothesen, zu denen das dunkle Gebiet der Mysterien so schmeichlerisch einlädt, noch übrig. Der Religionshistoriker muß Noack auch dafür Dank sagen, daß er mancher Vermutung gegenüber, die für die Rekonstruktion der Mysterienfeier gewagt ist, aus den Ruinen, die er wie kein anderer studiert hat, ein entschiedenes Nein entgegenschleudert. Es ziemt sich, daß mit diesem aufrichtigen Dank beginnt, wer heute über die Mysterien von Eleusis reden will.

Machen wir uns aber zuerst einmal die großen landschaftlichen Gegen-

*) Die Forschung über die Mysterien, vor allem über die in Eleusis ist in fortwährendem Flusse begriffen. So habe ich hier manches anders gefaßt als in meinen im Winter 1925/26 in Athen gehaltenen Vorträgen (herausgegeben Berlin 1927 Weidmannsche Buchhandlung; vgl. L. Ziehen im Gnomon 5. 150 ff.), dazu veranlaßt vor allem durch das großartige Werk über Eleusis von Ferdinand Noack.

Digitized by Google

sätze von Eleusis und Samothrake klar! Man muß bei dieser Betrachtung von dem Zugang zu den beiden Heiligtümern ausgehen. Nach Eleusis führt von Athen der 22 Kilometer lange Heilige Weg, der freilich anders aussah als heute, da der Autoverkehr, der wirbelnde Staub und die tiefen Löcher im Erdboden jede Andacht ausschließen. Das war vor einem Menschenalter noch anders, als man den langen Weg über den Bergrücken des Aigialos nicht ohne Mühen, aber doch immer in heiligem Gefühle zum Meere hinabstieg und dann bald den Glockenturm und das Kirchlein des albanesischen Dorfs Levsina, das noch den alten Namen bewahrt, in den blauen Himmel hineinleuchten sah. Im Altertum war die heilige Straße nicht nur nach altem Brauche von Gräbern eingefaßt, sondern auch kleine Heiligtümer standen da, an denen die große Prozession am 19. September jeden Jahres Halt machte, um auch zu anderen Göttern als den eleusinischen zu beten und ihnen Hymnen zu singen. Kurz bevor man das Meer erreicht, steht man mitten in einem heiligen Bezirk der Aphrodite und sieht noch die Nischen, die in den Felsen eingehauen sind, um Weihgeschenke für die Göttin dort aufzustellen. Dann schreitet man an den kleinen Salzseen, den Rheitoi, vorbei, deren Fischfang den eleusinischen Priestern vorbehalten war. Kommt man nach etwa vier Stunden — die Mystenprozession brauchte zu ihrem Wege den ganzen Tag bis zum Abend — in Eleusis an, befindet man sich in einer Landschaft, deren Abgeschlossenheit und Frieden, deren Ruhe und strenge Führung aller Linien, deren harmonische Vereinigung von Fels und Meer, deren Farbenreichtum niemand vergißt, der aus dem geräuschvollen, unruhigen Athen auf staubigem Wege hierher gewandert ist. Das eleusinische Stück Land ist immer schön, ob man es im Februar besucht, wenn die Kinder der verjüngten Au überall hervorsprießen, ob im Sommer die heiße Sonne ihre Glutstrahlen sendet, ob im Herbst die Felder in goldenen Farben glänzen, ob an klaren Wintertagen leichter Schnee wie Silberstreifen auf den Höhen des Aigialos liegt. Daß in dieser Welteinsamkeit sich ein Gottesdienst von solcher Innerlichkeit, wie ihn die Antike sonst nicht kennt, entfalten konnte, wird jedem Besucher klar. Freilich muß er heute die Fähigkeit haben, sich die kleine Fabrikstadt, zu der sich das Dorf Levsina entwickelt hat, mit seinen Seifen- und Zementfabriken wegzudenken, und ringsum sich Fluren vorstellen, die üppiges Getreide tragen, so daß die Sage entstehen konnte, daß hier zuerst das Samenkorn in die Erde gesenkt sei.

Digitized by Google

Diesem Bild des Friedens gegenüber aber nun Samothrake, die von Wogen wild umbrandete Insel des thrakischen Meeres! Da ist die Prozessionsstraße das Meer, da gibt es keine Stationen wie auf der Heiligen Straße nach Eleusis. Namentlich in der Zeit der Ptolemaier, die dem alten Heiligtum der Kabiren neuen Glanz verliehen, müssen zur Zeit der großen Mysterienfeier im Hochsommer (Juli oder August) unzählige Schiffe mit Eingeweihten und Uneingeweihten, die das Heil in Samothrake suchten, auf dem thrakischen Meere gefahren sein. Vielleicht macht man sich den besten Begriff davon, wenn man an die zahlreichen Schiffe und Kaiks denkt, die noch in unserer Zeit in den Augustfesttagen der Mutter Gottes Mönche und Pilger aus allen Gegenden Griechenlands und Kleinasiens nach dem Athos bringen, dem Heiligen Berge, der seit länger als einem Jahrtausend der religiöse Mittelpunkt des thrakischen Meeres ist, wie ehemals die stolz aus dem Meere ragende Samothrake mit ihrem geheimnisvollen Dienste der Kabiren. Das thrakische Meer ist noch heute voller Tücken. Die von den Dardanellen kommende Strömung fordert nicht nur im Winter manches Opfer. Auch im August gerät manch Boot in schwere Gefahr, und wer dies selbst erlebt hat, der empfindet die Folgerichtigkeit der Entwicklung, daß aus den Daemonen der Erdentiefe Schutzgottheiten der Seefahrer geworden sind. Die Insassen eines Kaiks, das so schwere Seenot überstanden hat, pflegen nach der Landung in eine Kapelle des Heiligen Nikolaos zu gehen, legen ein Geldstück in den Opferstock und tragen ihre Namen in ein dort ausgelegtes Buch ein. Im Altertum galt der Dank dafür den Kabiren. So schwer und oft gefahrvoll der Zugang zu ihrem Heiligtum war, es selbst ist in wundervoller Einsamkeit außerhalb der gewaltigen Mauern der Stadt, der moenia antiqua Corybantum des Priscian, gelegen, an plätschernden Wassern, unter schattigen Platanen, mit dem Blick über das Meer auf die hohen Gebirge Thrakiens.

Für das Heiligtum von Eleusis sind die ältesten Zeugnisse keine Mauern und Steine. Über das siebente Jahrhundert reicht da nichts hinaus; denn was an Vasenscherben und Idolen in ältere Zeit weist, kann für das Mysterienheiligtum nicht in Anspruch genommen werden, wie Noacks Forschung bewiesen hat. Kein Mauerrest, der in die mykenische Zeit, oder wie ich lieber mit Wilamowitz sage, in die heroische Zeit führt, wie auf Dörpfelds Zeugnis hin viele, auch ich, angenommen haben, ist vorhanden. Hier haben die Steine nicht Zeugnis abgelegt; sondern hier redet als erste Urkunde

Digitized by Google

die in Verse umgesetzte heilige Legende von Eleusis, der unter den auf Homers Namen getauften Hymnen stehende Hymnos auf die Demeter. Man setzt ihn heute allgemein in die erste Hälfte des siebenten Jahrhunderts. Erzählt wird in ihm der berühmte Mythos des Raubes der Persephone, des Herumirrens und Suchens der Mutter nach der verlorenen Tochter, der Wiedervereinigung der beiden. Dieser alte Mythos ist in Eleusis zu einer heiligen Legende geworden. Denn die verzweifelte Mutter kommt nach Eleusis und findet im Palast des Königs Keleos gastliche Aufnahme. Als sie sich als Göttin zu erkennen gibt, fordert sie das Volk der Eleusinier auf, ihr einen großen Tempel zu errichten und vor ihm einen Altar „unter der Burg und der hohen Mauer, über dem Schönreigenbrunnen auf dem vorspringenden Hügel". Die Mehrzahl der Forscher hat in diesem Tempel den ersten Weihetempel sehen wollen. Von diesem Irrtum hat uns Noack endgültig befreit. Der vom Hymnos bezeichnete Tempel scheint heute ganz verschwunden zu sein und auf der Höhe auf einem vorspringenden Felsen gelegen zu haben. Die Reste eines nach seiner Zerstörung erbauten Demetertempels aus peisistratischer Zeit sind nördlich vom Telesterion wiederentdeckt worden, wie schon vor langen Jahren Otto Rubensohn erkannt hat. In diesem Tempel hat das aus vielen Nachbildungen bekannte Kultbild der beiden großen Göttinnen von Eleusis gestanden, Demeter auf der Kiste, die die Heiltümer birgt, sitzend und neben ihr die Fackeln tragende Kore. Denn in dem Weihesaal, in dem es auch nie ein zweites Stockwerk gegeben hat, kann dies Kultbild niemals gestanden haben. Zu dem peisistratischen Demetertempel gehört wahrscheinlich die Giebelfigur einer reizvollen fliehenden Mädchengestalt, die E. Buschor im zweiten Bande dieser Zeitschrift veröffentlicht hat. Von dem im Hymnos genannten Altar und überhaupt von einem Altar ist in Eleusis keine Spur gefunden worden. Wenn man sieht, wie stark die Zerstörung der ganzen Kultstätte ist, wird man den Gedanken nie los, daß hier der Fanatismus der Christen mehr gewütet hat als anderswo, daß die Angriffe der Kirchenväter auf die eleusinischen Mysterien zur Tat angespornt haben, daß man sich nicht, wie im Heiligtum der Leukophryene in Magnesia am Maiandros, begnügte unter den Namen eines heidnischen Hohepriesters eine Verwünschungsformel zu schreiben. So ist der alte, vom Dichter des Hymnos genannte Tempel bei der Anlage des Weihesaals wohl zerstört worden und auch sein Nachfolger, der noch in vorperikleischer Zeit errichtet worden ist, dieser vielleicht aber erst in christlicher Zeit. Denn ohne einen Tempel der De-

Digitized by Google

meter, in dem das Kultbild stand, und in dem eine eigene Priesterin, nach der man das Jahr benannte, amtierte, kann man sich den eleusinischen heiligen Bezirk nicht denken. Daß aber in diesem Tempel je die Weihen, von denen der Hymnos spricht, stattgefunden haben, ist unmöglich. Wir haben ihn uns nach Art aller griechischen Tempel, die immer als Wohnorte der Gottheit, die in ihrem Kultbilde zu den Menschen spricht, aufzufassen sind, vorzustellen.

Die Weihen, die Demeter den Fürsten von Eleusis vorschreibt, charakterisiert der unbekannte eleusinische Dichter des Hymnos mit den Worten: „Selig, wer von den Sterblichen sie geschaut. Wer aber uneingeweiht ist und nicht an ihnen teilnimmt, hat, wenn er tot ist, ein anderes Los im dumpfigen Dunkel der Unterwelt." Dies ist die älteste Urkunde für das Mysterion, und in dieser ältesten Seligpreisung, die die Religionsgeschichte Europas kennt, ist schon der Kern des eleusinischen Gottesdienstes enthalten, eine frohe Jenseitshoffnung für den Eingeweihten. Aus der Fülle und Unruhe des irdischen Daseins wird der Blick in ein seliges Leben nach dem Tode gelenkt. Das Wort ὄργια, mit dem der Hymnosdichter die Mysterien bezeichnet, kommt von einem Stamm, der 'tun' bedeutet, und so ist sicher, daß das eleusinische Mysterion aus einem Schauen bestanden hat und zwar von Anbeginn an, soweit wir heute urteilen können. Wo die ältesten geistlichen Schauspiele in Eleusis stattgefunden haben, kann mit Sicherheit nicht gesagt werden, wahrscheinlich aber zunächst im Freien und dann vor den beiden Grotten, auf die der Besucher des heiligen Bezirks sofort zuschreitet. Im Hymnos werden sie nicht erwähnt: der kleine Tempel, dessen Reste vor ihnen erhalten sind, stammte aus späterer Zeit und war vielleicht dem Pluton geweiht. Wenn wir uns nun nach dem Inhalt dieser Dromena fragen, so müssen sie natürlich mit dem eleusinischen Gottesdienst eng zusammenhängen. Man denkt an den Raub der Kore aus der Schar ihrer Blumen pflückenden Gefährtinnen, an das Suchen der Demeter nach ihrem geraubten Kinde, an den Abschied und die Fahrt des Triptolemos, an Reigentänze der Mysten auf blumigen Wiesen. Das sind alles Vorführungen, die man sich im Freien irgendwo vorstellen kann. Als den Ort des Raubes gab man jedenfalls in späterer Zeit einen Platz unter Feigenbäumen an, der am Ufer des Kephisos lag, und der Schönreigenbrunnen kann nur daher seinen Namen haben, daß um ihn herum Reigen aufgeführt wurden. Es werden oft alte Kultmale wie die erst von Rubensohn richtig beurteilte Petra Agelastos gewesen

Digitized by Google

sein, an die die Aufführungen angeknüpft haben. Wahrscheinlich haben auch die beiden Grotten zu solchem Schauspiel gedient.

Der Weihesaal, dessen bauliche Entwicklung uns Noack vortrefflich geschildert hat, stammt in der ältesten Gestalt aus dem letzten Jahrzehnt des siebenten Jahrhunderts und hat seine von allen griechischen Tempeln abweichende Architektur im wesentlichen durch alle Bauperioden hindurch bewahrt. Er ward für die Handlung des Mysterienkults geschaffen, als die dramatischen Spiele aus dem Freien in einen geschlossenen Raum verlegt werden sollten. Ein weiter Saal mit Säulen überall, mit Stufen ringsum, auf denen die Mysten standen und nicht saßen, ungeeignet für jedes Drama in unserem Sinne, sondern nur für Aufführungen bestimmt, die voller Bewegung waren wie jene vorher bezeichneten. In der Mitte das Anaktoron, das Allerheiligste, das nur der Hierophant betreten durfte, aber nicht nur, wie Noack will, durch Vorhänge von dem weiten Raume abgetrennt, sondern, wie eine von K. Kuruniotis veröffentlichte Inschrift dargetan hat, durch Mauerwerk. Daß das vielberufene Opaion, jedenfalls eine Öffnung im Dach, über diesem Allerheiligsten gelegen hat, steht fest, und über den Zweck dieser Öffnung denke ich jetzt anders als früher, da ich mich der Ansicht von Noack und Diels anschloß, die sie als eine Vorrichtung ansahen, durch die in der Mysteriennacht, wenn der ganze Raum verdunkelt ist, das helle Licht der Morgensonne hineinfluten kann. Davon ist nichts überliefert, und man muß auch daran denken, daß in dem letzten Septemberdrittel sehr leicht ein bedeckter Himmel diesen ganzen Effekt stören kann. Die Lösung des Opaionrätsels scheint mir jetzt auf der Hand zu liegen. Die Öffnung ist geradezu notwendig, um den Rauch der Fackeln, von denen der ganze Raum erfüllt war, abziehen zu lassen. Das Fackellicht bedeutet im griechischen Kultus Sühnung, Reinigung, wie alles Feuer. Himmelslicht und Fackelglanz sind in der Empedokleslegende verbunden, und jeder Kenner der griechischen Poesie weiß, was alles Lichte dem hellenischen Geiste bedeutet. Es ist undenkbar, daß die geweihte Menge in Qualm und Rauch stundenlang stehen blieb. Jeder Andacht bar muß sie dann werden, und von dem Gefühl der Heiligung durch Fackelfeuer kann keine Rede mehr sein. Die Fackeln werden geradezu als Opfergaben für die Göttinnen von Eleusis erwähnt, und so hieß die Tochter der Demeter im Phaethon des Euripides 'des Feuers Herrin'. Sie trägt ja auch im eleusinischen Kultbilde zwei Fackeln in den Händen. Wenn Fackellicht zur Weihenacht im Telesterion gehört, was nach den literarischen Zeugnissen

Digitized by Google

niemand leugnen kann, so ist die große Dachöffnung, deren Architekt Xenokles geheißen haben soll, geradezu eine Notwendigkeit. Sie wird nicht erst eine Neuerung des Telesterions in perikleischer Zeit gewesen sein.

Worin bestand nun aber das Geheimnisvolle des Mysteriendienstes in Eleusis? Die Dromena, die zuerst im Freien stattfanden, werden es schwerlich gewesen sein, und es ist auch nicht anzunehmen, daß alles, was im Telesterion vor sich ging, unter dem Bann des Mysteriengeheimnisses stand. So erklärt es sich, daß uns der eleusinische Götterkreis und auch einzelne Kulthandlungen auf Monumenten begegnen. Was im Allerheiligsten verwahrt wird, was die Kiste enthält, auf der Demeter sitzt, ist das Mysteriengeheimnis. Wir verdanken es Alfred Körte, daß wir den Inhalt der Kiste kennen und das Geheimnis wissen, um dessen Enthüllung sich im Laufe der Jahrhunderte Gelehrte und Laien immer wieder bemüht haben. Das Sakrament, die magische Kraft des eleusinischen Gottesdienstes, bildete die Nachbildung eines Mutterschoßes, den der Myste berühren mußte — wir wissen nicht, wie — um zu neuem Leben geboren zu werden. Nur in Eleusis ist der Fromme wirklich als ein Kind der Gottheit aufgefaßt worden. Uns ist auch die Formel überliefert, die der Myste nach der Berührung des Mutterschoßes sprechen mußte: „Ich fastete, ich trank den Kykeon, den heiligen Gerstentrank, ich nahm aus der Kiste, ich vollzog die Handlung, ich legte wieder in den Korb und aus dem Korb in die Kiste.“ Hier sind Fasten und das Trinken des Kykeons die Vorbedingung für das eigentliche Sakrament, die Berührung des Mutterschoßes. Von dem letzteren spricht der Hymnosdichter nicht. Es gehörte offenbar zu den heiligen Bräuchen, die niemand aussprechen durfte, von denen allgemein auch schon der Hymnos spricht, und die Nachbildung des Mutterschoßes lag mit anderen Heiltümern in der Kiste verborgen, die nur der Hierophant zeigen durfte, der höchste Priester in Eleusis, der von dem Zeigen der Heiltümer seine Amtsbezeichnung hat. Zwei christliche Schriftsteller haben uns das Geheimnis des Mutterschoßes verraten, wie wir überhaupt ohne den heftigen Kampf der Kirchenväter gegen die Mysterien von Eleusis noch unendlich viel weniger von ihnen wüßten, als wir heute von ihnen wissen. Auf die Wiedergeburt des Mysten bezieht sich vielleicht auch der von einem anderen Kirchenvater überlieferte Heilruf des Hierophanten, den er in der Weihenacht in strahlendem Fackellicht verkündete: „Die Hehre gebar einen Heiligen, die Starke einen Starken“. Später tönte

Digitized by Google

in den christlichen Kirchen zur Feier der Geburt des Heilands auch ein solcher Ruf, auch er begleitet vom Glanze der Fackeln. Wie mächtig solche Liturgie im festlichen Raume einer erhellten Kirche in tiefer Nacht wirkt, weiß, wer das Glück gehabt hat, solch nächtlichem Gottesdienst in den ehrwürdigen Kirchen des Athos beizuwohnen. Von der Wiedergeburt, die dem Mysten die Anwartschaft auf ein seliges Leben im Jenseits bringt, reden dann auch die Dichter, wenn ich richtig deute, was Pindar von der Hoffnung der eleusinischen Mysten gesagt hat:

Selig, wer dies geschaut und dann eingeht unter die Erde.
Er kennt des Lebens Ende,
kennt auch den von Gott gegebenen Anfang.

Des Lebens Ende ist der Abschied aus der sichtbaren Welt, des Lebens Anfang die vita nuova, die der Myste durch die Berührung des weiblichen Geschlechtsteiles errungen hat, und die zum Leben auf den Gefilden der Seligen führt. Deshalb steht des 'Lebens Ende' vor dem 'von Gott gegebenen Anfang'. So deute ich auch eine Stelle in einem Chorliede des sophokleischen Oidipus auf Kolonos, in dem es von Eleusis in Walther Amelungs Übersetzung heißt:

wo bei Fackelschimmer das hehre Paar
die heiligen Weihen den Sterblichen hegt,
und warnend der ernsten Priesterschar
das goldene Schloß an die Lippen legt.

Amelung hat ein Wort nicht genau wiedergegeben, und doch kommt es darauf sehr an. Das hehre Paar — Demeter und Kore erhalten dasselbe Beiwort wie in jenem Heilruf — wird mit den τιθῆναι, den Ammen, verglichen. Sie sind Ammen, weil es sich in den Weihen um die Verheißung einer Wiedergeburt handelt. Die Göttinnen helfen dem Wiedergeborenen wie die Ammen dem Neugeborenen.

Den Höhepunkt der Mysteriennacht brachte erst der Augenblick, in dem der Hierophant der in höchste Spannung versetzten Menge eine Kornähre zeigte, das Symbol der Mutter Erde. Vielleicht hat Demeter auch auf dem Kultbilde eine Ähre in der Hand gehabt. Die Ähre bedeutet die ewige Naturkraft der Erde. Im Herbst, in der Jahreszeit, in der die Mysterien stattfinden, sind die Felder längst abgeerntet; denn schon Mitte bis Ende Mai wird das Getreide auf der rharischen Ebene bei Eleusis geschnitten. Die Ähre deutet auf den Frühling, wenn Demeter wieder mit ihrer Tochter vereint ist, und neues Leben aus der Erde hervor-

Digitized by Google

sprießt. Es wird neben dem Mutterschoß wohl eine goldene Ähre in der Kiste gelegen haben, die der aus dem Anaktoron feierlich herausschreitende Hierophant den auf die Verkündigung dieses ewigen Geheimnisses der Natur harrenden Mysten im Glanze der hell lodernden Fackeln zeigt. Dadurch erst wird der Myste zum Schauenden, zum Epopten. „Dreimal selig sind die, die nach der Schau dieser Weihen hinab in den Hades steigen" sagt Sophokles. „Ihnen allein ist da unten Leben gegeben; alle anderen erfahren dort nur Übles." Isokrates spricht von den süßeren Hoffnungen, die die Eingeweihten in ihrem ganzen Leben haben, und zur Zeit des Augustus mahnt der lesbische Dichter Krinagoras, daß man in das Land des Kekrops ziehen solle, um „die Nächte der großen Heiltümer der Demeter" zu schauen, um im Leben und im Tode ein besseres Los zu haben, ein leichteres Gemüt.

Sehr schwer ist es noch immer, trotz Noacks so gründlicher Forschung, die einzelnen Phasen der Einweihung zu bezeichnen, vor allem die der Vorbereitung zu Mystentum und Epoptie, da wir so unendlich wenig von der Vorfeier wissen, die im Frühjahr im Blütenmonat Anthesterion bei Athen am Ilisos stattfand. Aber auf zweierlei möchte ich hinweisen, einmal auf die große Intimität des eleusinischen Kultes. Mutter Erde und ihre Tochter, die hier im Kult nicht Persephone genannt wird, heißen schlicht: die beiden Göttinnen. Im Museum zu Eleusis befindet sich eine kleine Marmorgruppe, die die Tochter auf dem Schoße ihrer Mutter sitzend zeigt wie Maria auf dem Schoße der heiligen Anna, ein Sinnbild der innigen Liebe, die Mutter und Tochter verbindet. Dem Räuber der Tochter, dem finsteren Unterweltsgott, ist in Eleusis sein Stachel genommen. Denn sicher von der ersten Hälfte des fünften Jahrhunderts ab heißt er Pluton, 'Reichtumspender'. Der Held, der die eleusinischen Fluren beschützt, trägt seinen kriegerischen Namen Triptolemos noch von der Zeit her, da Eleusis und Athen in feindseligem Nachbarstreite lagen. Er heißt der Dreimalkrieger. Eubuleus ist der 'Wohlberater', was schwerlich mit einer Orakeltätigkeit etwas zu tun hat, da von einem Orakel in Eleusis nichts bekannt ist, und seine Annahme dem Wesen der Mysterienreligion nur widersprechen würde. Neben ihm, zu einer Trias mit ihm verbunden, erscheint ein Paar, das nur als 'Gott' und 'Göttin' bezeichnet wird, also namenlose Gottheiten, wie sie auch sonst die griechische Religion kennt, die man sich hüten muß, mit anderen Gottheiten zu identifizieren. Es werden wohl vorgriechische Götter sein, die hier ohne Individualnamen fortleben. Und

Digitized by Google

wie heißt das Fleckchen Erde, das die berühmtesten Mysterien der Welt hervorgebracht hat? Mag Eleusis auch ursprünglich ein vorgriechischer Name sein, jedenfalls ist mit ihm, wie mit so vielen anderen, eine Hellenisierung vorgenommen worden. Denn jeder Grieche und jeder, der die griechische Sprache versteht, muß den Namen als 'Land der Ankunft' deuten. Es ist eben das Land, in dem Demeter, als sie ihr geraubtes Kind auf der ganzen Erde suchte, zuerst wieder Ruhe fand, in dem von ihrer Ankunft eine neue Epoche der Menschheit anhob. Denn hier soll sie die Fürsten von Eleusis den Ackerbau, auf dem alle Kultur beruht, gelehrt haben. Von Eleusis wird Triptolemos ausgesandt, um die Gabe der Demeter, die Frucht der Ähre, allen Erdbewohnern zu bringen. Der junge Sophokles hat in dem ersten Drama, mit dem er gesiegt hat, dem eleusinischen Sämann gehuldigt. Das vornehmste Priestergeschlecht hat in Eleusis den Namen der Eumolpiden, der Schönsänger, und sein Eponym heißt Eumolpos. Es hat den höchsten Priester, den Hierophanten, gestellt, dessen Stimme die Bilder des Gottesdienstes begleitete und die Liturgie sprach. Es ist charakteristisch für diese Mysterien, daß er jedenfalls in gewissen Zeiten seinen bürgerlichen Namen verlor. Das Meer sollte ihn weggespült und ihm den Namen Poseidonios gegeben haben. Hier zuerst ist also mit der Taufe eine Namengebung verbunden worden. Der alte Erdgott Poseidon, nach meiner Überzeugung ursprünglich der Gott aller fließenden Gewässer, ist nur in Eleusis unter dem Kultnamen 'Vater' verehrt worden. Ich kenne keinen Kult, in dem der Beiname πατήρ erscheint. Zeus heißt so nur in der Poesie, der Vater der Götter und Menschen. Aber zu Zeus als einem Gottvater hat kein Zeuspriester je gebetet.

Als zweites ist noch zu betonen, daß Iakchos, nach dem die große Prozession am 19. September hieß, zu diesem eleusinischen Götterkreise nicht gehört. Er hat keinen Tempel je in Eleusis gehabt, keinen Priester, und das eleusinische Kultbild zeigt seine göttliche Gestalt nicht. Sein Kultbild stand im Iakcheion zu Athen und wurde alljährlich mit feierlichem Geleit auf der Heiligen Straße nach Eleusis gebracht und nach der Mysterienfeier wieder zurück nach Athen. Er war ein Gast in Eleusis, wo er von einer jubelnden Menge unter Fackelschein empfangen wurde. Seine Bedeutung wuchs oder ist vielleicht auch dadurch allein bedingt, daß er im Angesicht von Eleusis bei der Schlacht von Salamis auf Seiten der Hellenen gestanden hatte, wie zehn Jahre vorher der arkadische Gott Pan bei Marathon. Hier hat also die patriotische Begeisterung einen starken An-

Digitized by Google

teil. Von einer Beeinflussung des alten eleusinischen Kults durch die thrakische Dionysosreligion merkt man keine Spur.

Alle Mysterienreligion hat in Griechenland eine starke, sittliche Wirkung gehabt. Ohne diese hätte sich die eleusinische Religion schwerlich noch tief bis in die christliche Zeit hinein behaupten können. Ein Schüler Platons hat bezeugt, daß in ihr drei Gebote, die den Namen des Triptolemos trugen, aufgeschrieben waren, die eine moralische Tendenz haben. Sie lauten: den Göttern opfern, die Eltern ehren, die Tiere nicht quälen, wenn das letztere Gebot so zu verstehen ist und nicht auf die Enthaltung von jeder Fleischnahrung geht, was sonst für Eleusis nicht bezeugt ist. Das zweite Gebot hat an einem Kultplatze, an dem die Mutterliebe der Kern der heiligen Legende war, seine besondere Bedeutung. Die frommen Worte, die Aristophanes dem Aischylos in den Fröschen in den Mund legt:

Demeter, die du auferzogest meinen Geist,
Gib, daß ich deiner heil'gen Weihen würdig sei

kann ich auch nicht anders auffassen als eine Bitte um das Geschenk der Sittlichkeit, die die Weihen erfordern, die Weihen, die nur die Mörder und Barbaren von sich weisen. Eleusis hat länger als ein Jahrtausend seinen Vorrang in der Hellenenreligion behalten. Filialen hat es vom eleusinischen Heiligtum nur sehr wenige gegeben; wir haben von keinem Telesterion, weder in Pergamon noch in Alexandreia, wo Kult der eleusinischen Demeter sicher nachzuweisen ist, zuverlässige Kunde. Die Religion der Mutter Erde war in Eleusis bodenständig, und nur hier konnte der Fromme die heilige Nacht erleben. Aber ehe Alarichs Scharen den Bezirk der Göttinnen verwüsteten, war schon die Axt an die alte, ehrwürdige Wurzel gelegt. Ein Mithraspriester bekleidete die Stelle des Hierophanten. Damit war die Stätte entheiligt für alle Zeiten. Aber weder Mithras noch Christus nahmen von ihr Besitz. Keine christliche Kirche wurde im Temenos von Eleusis erbaut und schützte so die Reste des Altertums wie Parthenon, Theseion und manchen anderen sakralen Bau. Die Panagia, die Mutter Gottes, ist hier nicht Nachfolgerin der Demeter geworden. Keine Säule kündet heute mehr von dem Glanze der Mysterien. Aber geblieben ist und wird immer bleiben der Zauber dieser attischen Landschaft und die Erinnerung an ein Höchstes, was der hellenische Geist der Menschheit gegeben, an eine Religion der Liebe und der Gottesnähe.

Digitized by Google

Obwohl die samothrakischen Weihen im Altertum nach den eleusinischen als die bedeutendsten galten, kann doch weder ihr Inhalt noch ihr Wert mit diesen verglichen werden, soweit wir über sie unterrichtet sind. Erst in der zweiten Hälfte des fünften Jahrhunderts scheinen sie auch in Attika Anhänger gewonnen zu haben. Worte des Trygaios im „Frieden" des Aristophanes, der im Jahre 421 aufgeführt worden ist, beweisen jedenfalls, daß die samothrakischen Götter als Retter aus allen möglichen Gefahren bekannt waren, und daß im Dionysostheater zu Athen damals so mancher in Samothrake Geweihte saß. Aber zunächst war der Dienst der samothrakischen Kabiren auf die schwer zugängliche Insel im wilden Thrakischen Meere beschränkt. Aus Phrygien waren sie herübergekommen und hatten auch auf anderen Inseln Eingang gefunden, nirgends aber solch festen wie in Samothrake, wo sie immer die Hauptgötter blieben. Sie sind dort nie mit ihrem heimischen Namen, Kabiren, im Kult bezeichnet worden. Außer ihren mystischen Namen Axiokersos, Axiokersa, Axieros und Kadmilos hießen sie nur die 'Großen Götter', ein Name, der nur fremden Gottheiten zukommt. Nie ist ein griechischer Gott im Kultus μέγας θεός genannt worden. Diese Großen Götter waren im Gegensatz zu Eleusis vor allem männliche Gottheiten, denen die Mysterien galten, wenn in dem Kabirenverein auch eine weibliche Gottheit vorkam, die später der Demeter gleichgesetzt wurde. Den Mittelpunkt bildeten jedenfalls zwei männliche Kabiren, ein älterer und ein jüngerer, Vater und Sohn. Also auch hier der engste Begriff der Familie. In seinem Knaben lebt der Gott fort. Noch besser kann man diesen Kult von Vater und Sohn in dem Kabirenheiligtum bei Theben fassen, das Ende der achtziger Jahre des vorigen Jahrhunderts von unserem archäologischen Institut — leider ohne den Tempel der Demeter Kabiria — ausgegraben worden ist. Da sieht man namentlich die Bedeutung, die der Sohn des Kabir im Kult gehabt hat, für den Weihgeschenke in sehr großer Anzahl gefunden sind, teils Jünglingsfiguren in Terrakotta, teils Nachbildungen von Spielzeug, das für ihn bestimmt war. Wie in Eleusis die Verehrung des Mutterschoßes, aus dem der Mensch wiedergeboren wurde, das Sakrament war, so ist für Samothrake die Verehrung des Phallos bezeugt. In Eleusis also der Mutterschoß als Verkörperung eines neuen Lebens, in Samothrake der Phallos als Symbol der ewigen Zeugungskraft der Natur. Gewiß haben beide Kulte zu Unzucht und derben Scherzen Anlaß gegeben. Aber griechisch empfindet nur, wer die Heiligkeit dieser Symbole ver-

Digitized by Google

steht und ehrt. Die Kirchenväter haben in ihrem Eifer gegen die alte, sterbende Religion diese Dinge in den Schmutz gezogen und nicht den tiefen Sinn erfaßt, der der Mysterienreligion zu Grunde liegt.

Auch die Kabiren haben Beziehung zur Erde; auch sie sind ursprünglich chthonische Gewalten, Dämonen der Erdentiefe, wie die Opfergruben beweisen, die in den beiden Tempeln auf Samothrake und in dem Kabirion bei Theben festgestellt sind. Jede Opfergrube vermittelt die Gaben, die der Mensch den Unterirdischen darbringt. Diese müssen ihre Opfer auf möglichst direktem Wege empfangen, wie ja auch der Rauch zu den Himmlischen unmittelbar in die Höhe steigt. Das Blut, das den chthonischen Gottheiten gespendet wird, die schwarzen Ferkel, die sie erhalten, oder die Früchte, die als Erstlinge ihnen dargebracht werden, gelangen durch die Opfergrube, die unten kein Mauerwerk haben darf, sondern unvermittelt in die Erde hineinführt, auf dem schnellsten Wege an ihr Ziel, zu den göttlichen Gewalten der Erde. Soweit man heute sehen kann, haben die phrygischen Götter früh den Anschluß an griechische Götter gesucht, auf Samothrake an Hermes, auf Lemnos an Hephaistos, in Theben an Dionysos, der selber ein thrakisch-phrygischer Gott seinem Ursprung nach war. Der wissenschaftlichen Forschung vorgreifend hat schon Goethe in der klassischen Walpurgisnacht von den Kabiren gesagt:

Sind Götter! Wundersam eigen,
die sich immerfort selbst erzeugen
und niemals wissen, was sie sind.

Auch in Samothrake scheiden sich die Eingeweihten in Mysten und Epopten, auch in diese Mysterien konnten außer den Männern Frauen, Kinder, Sklaven aufgenommen werden. Vor allem ist aber eins, was sehr wichtig ist, bezeugt, eine Beichte vor der Einweihung. Denn wir hören, daß der Priester den Einzuweihenden gefragt hat, ob er etwas Böses auf dem Gewissen habe. Diese Frage soll an Lysandros und Antalkidas gerichtet sein. Darum galten die Samothrakier auch als besonders fromm, und man lebte des Glaubens, daß die Kabirmysterien die Menschen frömmer, gerechter und besser machten, daß eine sittliche Hebung des Menschen ihr Erfolg sei. Aber an irgend eine Priesterlehre, an eine moralische Unterweisung der Mysten und Epopten wird man hier so wenig wie in anderen griechischen Mysterien denken dürfen. Der Gottesdienst wird sich auch hier auf das dem griechischen Kultus

Digitized by Google

Gemeinsame beschränkt haben; nur haben auch auf Samothrake, wie in Eleusis, szenische Aufführungen einen breiten Raum eingenommen, die ganz ähnlich den eleusinischen waren. Auch hier Raub, Suchen, Vermählung, hieratische Tänze. Den Ort dieser Dromena haben die Ausgrabungen nicht feststellen können. Ein großer Weihesaal, wie er in Eleusis war und für Lemnos literarisch bezeugt zu sein scheint, ist auf Samothrake bisher nicht gefunden worden. Es ist aber eine sehr ansprechende Vermutung Otto Rubensohns, daß der von Arsinoe ungefähr zwischen 300 und 281 vor Christus errichtete Rundbau für diese Dromena bestimmt war.

Die Großen Götter von Samothrake scheinen mehrere Jahrhunderte lang nur einen Lokalkult gehabt zu haben, der für die Bewohner der einsamen Berginsel und die der sie umgebenden Inseln bestimmt war. Unerklärlich bleibt es heute noch, auf welche Weise der Kabirenkult in das Tal bei Theben schon im sechsten Jahrhundert gelangte. Seit Alexander dehnt sich der Dienst der samothrakischen Götter dann gewaltig aus, und aus den dämonischen Gestalten der Tiefe, den alten Fruchtbarkeitsgöttern, sind Götter der See geworden, die den Menschen beistehen in Seenot und Lebensgefahr. Das hängt natürlich mit der gefährlichen Lage von Samothrake zusammen. Aber es ist keine wunderbare Metamorphose, die an ihnen vollzogen ist. Denn für die hellenische Religion gehört das Wasser zur Erde, ist es ein chthonisches Element. Sie sind jetzt — auch da hören wir Goethe —

klein von Gestalt,
groß von Gewalt,
der Scheiternden Retter,
uralt verehrte Götter.

Literarische und inschriftliche Urkunden beleben uns dies Bild heute noch, und wir stehen auf Samothrake in dem Bezirk der Großen Götter noch jetzt bewundernd vor den Resten der prächtigen Bauten, die namentlich die Ptolemaier als Symbol ihrer gewaltigen Seeherrschaft dort geweiht haben. Durch ihr Nothelfertum, durch ihren göttlichen Beistand in allen Nöten und Gefahren der See sind die Kabiren auf den Inseln und Küsten Kleinasiens erst volkstümlich geworden. Da gab es purpurne Binden und Ringe aus Eisen, denen eine magische Kraft beiwohnen sollte, und die die Mysten auf dem Meere schützten. Die Purpurfarbe deutet auch hier auf Sühnung und Reinigung. Man kann wohl

Digitized by Google

nicht daran zweifeln, daß namentlich in den weit verbreiteten Filialen des samothrakischen Gottesdienstes der Sinn des alten Mysteriums von der Zeugungskraft der chthonichen Dämonen in Vergessenheit geraten war, daß sie, mit den Dioskuren und anderen Nothelfern vereinigt, nur noch galten als die Schutzheiligen zur See. Viele Heiligtümer der Großen Götter in der Aigeïs werden nur Rettungsstationen für Schiffbrüchige gewesen sein. Eine weltgeschichtliche Bedeutung haben die Kabiren in der Geschichte der Religionen nie gehabt und werden sie auch nicht erringen, wenn sich ihrer jetzt auch die Anthroposophie annimmt und das Dunkle in ihrem Wesen noch dunkler macht.

Ganz anders aber steht es mit der dritten Mysterienbewegung, deren Bild ich noch in kurzen Strichen schildern will, mit den Mysterien der Orphiker, der Männer, die nach einem alten Sänger der Sage, nach Orpheus, genannt werden wollten. Das beweist schon die Tatsache, daß das Bild des Orpheus auf Wandgemälden der römischen Katakomben und anderen christlichen Kunstwerken oft erscheint und gerade in den Zeiten, in denen das lebhafteste Interesse für orphische Religion und Poesie in der neuplatonischen Philosophenschule wieder erwacht ist. Der fromme Sänger des Heidentums, der die ganze Natur durch sein Leierspiel bezaubert, der Theolog, wie ihn die Neuplatoniker schlechthin oft nennen, galt den Christen als Vorbild der Frömmigkeit und Andacht. Christus und Orpheus werden damals einander gegenübergestellt. Christus als schafweidender Hirte erhielt sogar die Leier des Orpheus als Attribut.

Wo die nach Orpheus benannten Männer, die unter seinem Namen für religiöse Gemeinden werbenden Leute, zuerst aufgetreten sind, ob in Thrakien, ob in Makedonien, ob in Athen, ob in Unteritalien und Sizilien, wissen wir nicht. Jedenfalls aber haben sie in Athen vom sechsten Jahrhundert ab sehr stark gewirkt. Platon erzählt uns in einer berühmten Stelle seines Staats, wie Männer in Athen herumlaufen, die scharenweise Bücher vertreiben, die den Namen des Musaios und des Orpheus, der Söhne der Selene und der Musen, tragen. Diese Bücher enthalten Opfervorschriften, nach denen sie sich richten. „Damit überreden sie nicht nur einzelne Menschen, sondern ganze Städte; daß es Erlösungen und Reinigungen von Verbrechen und scherzhafte Vergnügungen gäbe, und zwar für Lebende nicht nur, sondern auch für Tote,

Digitized by Google

die sie Weihen nennen, und die uns von den dortigen Übeln befreien. Wer aber nicht opfert, den erwartet Schreckliches." Platon berichtet hier also von einer Kolportage orphischer Schriften und gibt auch mit kurzen Worten den Inhalt dieser Literatur an. Darin liegt die erste Eigentümlichkeit dieser religiösen Bewegung, daß es sich um die Verbreitung dogmatischer Lehren durch Religionsbücher handelt, was sonst der Übung griechischer Frömmigkeit durchaus widerspricht. Der hellenische Kultus bedient sich sonst dieser Hilfsmittel nicht. Er verewigt nirgends seine Glaubenslehren; er kennt keine Bibel und keinen Koran. Er schafft auch, allein von der Mysterienreligion abgesehen, in der man in der Tat von einer Kirchenbildung sprechen darf, keine Gemeinden in unserem Sinne. Die Orphiker haben das getan, und es ist sicher, daß auch hier fremde Gottesdienste eingewirkt haben. Die Orpheotelesten, wie ihr eigentlicher Name ist, schließen sich zu einer Gemeinde zusammen und halten ihre Konvente nicht in Tempeln ab, sondern in sogenannten Heiligen Häusern, die nach dem Mittelpunkt des Kultus auch Bakcheien, bakchische Häuser, genannt werden. Es war kein bodenständiger Kult wie in Eleusis und auf Samothrake. Kein glänzendes Heiligtum nahm sie auf, kein mächtiger Staat wie der athenische oder der der Ptolemaier begünstigte sie; sondern im Dunkeln übten sie ihre Mystik. Etwa aus der Zeit um Christi Geburt besitzen wir ein Hymnenbuch einer orphischen Gemeinde, das wahrscheinlich in Pergamon zusammengestellt ist. Diese 86 Hymnen sind wahrlich keine gute Poesie, wie überhaupt die Orphiker keine großen Dichter waren. Die Hymnen geben fast nur Beinamen der einzelnen Götter und setzen sie anderen Göttern gleich. Der Synkretismus der späteren griechischen Religion zeigt sich in voller Blüte. Der Mittelpunkt ist Dionysos. Er ist der große Gott der Orphiker, für den sie werben, von dessen wunderbarer Geburt, von dessen Zerreißung durch die Titanen, während er kindliche Spiele treibt und in einem Spiegel seine Gestalt betrachtet, sie berichten; sie erzählen auch von seiner Wiedergeburt und Allmacht. Sein Wesen ist doppelter Art. Er ist nicht nur der Gott des übersprudelnden Lebensgenusses, des bakchischen Rausches und der dionysischen Lust; sondern aus seiner thrakisch-phrygischen Heimat hat er auch einen anderen Zug mitgebracht, den die hellenische Volksreligion, als sie ihn nach hartem Kampfe übernahm, abgestreift hatte. Ihn griffen die Männer, die sich nach Orpheus nannten, auf. Es ist das seine Beziehung zu Tod

Digitized by Google

und Unterwelt. Denn Dionysos war ursprünglich auch, wie jeder große Gott, ein Herr über Leben und Tod. Nicht zu den Freuden des irdischen Lebens allein führt der gewaltige Gott. Sondern er weist auch hinunter in das Reich des Todes. Er führt zu den Weingelagen der Erde; aber er verheißt auch nach Platons Worten, der mehrfach der orphischen Lehre Erwähnung tut und ihre geistige Macht durchaus nicht verkannt hat, ein Gastmahl der Heiligen in der Unterwelt und als Gegenbild ein Waten im Kot und ein Wassertragen in durchlöcherten, siebartigen Gefäßen für die, welche das orphische Dogma vom Dionysos nicht befolgen. Fromm sein im orphischen Sinne heißt an Dionysos glauben, an den Herrn der Sekte. Ewige Trunkenheit wird im Hades denen versprochen, die nach den heiligen Gesetzen der Orphiker auf Erden gelebt haben. Diese heiligen Gesetze entfernen sich durchaus von althellenischem Wesen. Es tritt etwas Neues in seine Sonnenhelle ein, die Askese, und es wird praktische Theologie getrieben. Ein 'orphisches Leben' wurde verlangt, eine strenge Observanz ritueller Vorschriften. Das berühmte Wort, daß der Leib das Grab der Seele sei, ist in orphischen Kreisen entstanden. Die orphischen Dionysosdiener forderten Reinheit der Menschen. Diese Reinheit wurde nach ihrer Anschauung vernichtet, wenn der Mensch das Fleisch unschuldiger Tiere verzehrt. Denn in Tiere konnte auch nach ihrer Lehre des Menschen Seele fahren. Das Fasten der eleusinischen Mysterien ist ebenfalls für die Orphiker bezeugt, wie auch die Enthaltsamkeit von gewissen Speisen. So durften sie keine Eier essen, was wahrscheinlich dadurch erklärt wird, daß Eier die Speise der Toten und der Todesgötter sind. Auch das so viel erörterte Bohnenverbot, das uns ebenso bei ihren Verwandten, den Pythagoreern, begegnet, ist für die vita Orphica notwendig. Die Bohnen waren, wie die Eier, eine Totenspeise und darum den Lebenden in frommem Wahne verboten. So steht es nicht anders mit dem Verbot der Beerdigung in wollenen Kleidern. Die Wolle kommt vom Schafe. Der Tote darf nicht in einem vom Tier stammenden Gewande bestattet werden. Die innere Heiligung wurde also durch äußere Mittel erstrebt und offenbar sehr streng befolgt. Eine ganz besondere Eigentümlichkeit der orphischen Gemeinden ist es dann, daß ihren Anhängern, die danach durchaus nicht nur aus der Sphäre des niederen Volks stammen, beschriftete Goldplättchen mitgegeben werden, die Hermann Diels mit Recht als Totenpässe bezeichnet hat. Sie sind in Unteritalien und auf Kreta ge-

Digitized by Google

funden und stellen uns so recht die Gedankenwelt der Orpheotelesten dar. Sie führen den gestorbenen Frommen in die Unterwelt ein und weisen ihm seinen Platz und seine Haltung da unten an.

Aber die Orphiker malten in ihren Totenpässen und in den vielen heiligen Büchern, die sie verbreiteten, nicht nur, wie die eleusinischen Mysterien, die Seligkeit aus, die die Gläubigen nach dem Tode und nach den Irrfahrten der Seele erwartet. Sondern noch viel mehr haben sie durch die Ausmalung der Höllenstrafen gewirkt, die ihr Werk ist. Damit haben sie eine für die christliche Religion epochemachende Vorstellung geschaffen und führen uns so zu Dantes divina commedia und Orcagnas Fresken im Campo Santo zu Pisa. Goethes Mephistopheles sagt freilich in der klassischen Walpurgisnacht, als er bei dem Herumklettern an den Ufern des thessalischen Peneios vergeblich nach dem Dunst, Pech und Schwefel des Harzes sucht:

Hier bei diesen Griechen
ist von dergleichen kaum die Spur zu riechen.
Neugierig aber wär' ich nachzuspüren,
womit sie Höllenqual und Flamme schüren.

Längst wissen wir, daß die Schöpfung der Hölle die Tat der Orphiker ist, und daß sie der christlichen Kirche aus dieser Quelle zugeflossen ist. Die einzelnen Bilder der Gepeinigten in der mittelalterlichen Hölle sind zum großen Teile von den Orphikern geschaffen. Abschreckende Bilder malten sie mit unerhörter Phantasie aus und warben so für ihre Religion. Hier liegt der große Gegensatz zu den Jenseitsbildern der eleusinischen Mysterien. Dort nur die Freuden des Paradieses, nur selige Hoffnungen nach der Wiedergeburt aus dem Schoße der Mutter Erde, nur Reigentänze und Spiele der frommen Toten; hier Feuersglut und Höllenströme und Höllenqual.

Von den vielen Büchern, die aus der orphischen Literatur noch in Trümmern vor uns liegen, sind das wichtigste die Hieroi Logoi gewesen, in denen ihre Anschauung vom Werden der Welt, der Götter, der Menschen dargelegt war, in den Jahrhunderten natürlich geändert und mit Zusätzen versehen, das Religionsbuch der Sekte vom sechsten Jahrhundert ab bis zu den Neuplatonikern. Das System, in das diese Weltanschauung gezwängt wurde, war alt. Hesiod aus dem boiotischen Askra hat im achten Jahrhundert die Form für alle Theo- und Kosmogonien

Digitized by Google

geschaffen. Aber neu war der Hauptinhalt, vor allem die stete Beziehung auf das Menschengeschlecht, von dem Hesiod in seiner Theogonie kaum redet. Es ist eine moralische Tendenz, die verfolgt wird; erstrebt wird eine Reform des Volksglaubens. Denn wenn erzählt wird, daß alle Menschen von den Titanen stammen, die den jungen Dionysos erschlagen und verzehrt haben, und also einen Funken dionysischen Feuers in sich tragen, so ist das kein Mythos zum Erfreuen und Ergötzen; sondern es hat einen tiefen, religiösen und sittlichen Inhalt. Der Mensch hat zweierlei Erbteile in sich, einen göttlichen, der von Dionysos stammt, und einen irdischen, den ihm seine Urväter, die Titanen, mitgegeben haben. Zum ersten Male in der europäischen Religionsgeschichte erscheint hier der Begriff der Erbsünde. Unser Erbe von den Titanen ist Sünde. Von ihr müssen wir uns befreien. Unsern Leib, der Seele Grab, müssen wir schon im Leben auf seine Läuterung vorbereiten, die im Kreislaufe durch viele Metamorphosen geschieht. Wir sind Sünder allzumal, wenn wir nicht Dionysos' heilige Weihen erreicht haben. Darum heißt es in einem jener Totenpässe auch: „Ich bin ein Kind der Erde und des gestirnten Himmels. Aber mein Geschlecht stammt vom Himmel." Dieser Gedanke liegt der homerisch-hesiodischen Welt völlig fern. Es ist eine Erlösungsreligion, die die Orphiker predigen von Stadt zu Stadt, von Land zu Land. Wer an Dionysos glaubt, seine Mysterien geschaut hat, sein ganzes Leben nach seinen heiligen Gesetzen ordnet, erfährt nach dem Tode seine Gnade, nimmt am Gastmahl der Heiligen teil und watet nicht in ewigem Kot. Aber warnend sagt auch ein orphischer Spruch: es gibt viele Thyrsosträger, viele, die der Götter heiligen Stab schwingen, aber wenige wahre Bakchen, die so leben, wie es der mächtige Gott befiehlt, der auch erst wiedergeboren werden mußte, nachdem ihn die Titanen in Stücke zerrissen und verzehrt hatten.

Wenn wir den Anfang der orphischen Theogonie lesen, so führt er uns scheinbar zunächst ganz in die hesiodische Welt, aber doch schon sofort einen bedeutenden Schritt weiter. Bei Hesiod beginnt die Welt mit dem Chaos, der gähnenden Leere, der Urmaterie. Am Anfang der orphischen Welt steht Chronos, der Gott der Zeit, und neben ihm Aither und Chaos. Das sind ihre Elemente, und aus den beiden letzteren schafft Chronos ein silbernes Ei, aus dem die mit glänzenden Farben geschilderte Lichtgestalt des Phanes, des Leuchtenden, hervorbricht.

Digitized by Google

Seine Tochter ist die Mutter Nacht; also Dunkelheit und Licht, ewig wechselnd. Diesem Paare von Vater und Tochter hat eine besonders wichtige Partie der Theogonie gegolten. Beide sind Hauptgötter und schaffen unaufhörlich und wirken als die großen Weltenmeister, bis Zeus am Ende des Titanengeschlechts erscheint und den Phanes verschlingt. Dadurch begreift er nach orphischer Mystik alles in sich, was auf der Welt lebt und webt. Ein oft zitierter, in verschiedenen Brechungen vorhandener Hymnos aus der Theogonie feiert Zeus und schildert seine Allmacht. „Zeus war der Erste, Zeus ist der Letzte, Zeus ist der Kopf, Zeus ist die Mitte, Zeus ist Alles. Zeus war männlichen Geschlechts geschaffen; er war auch eine unsterbliche Jungfrau. Zeus ist der Grund der Erde und des sternenreichen Himmels. Zeus ist der Atem von Allem, die Kraft des Feuers, die Wurzel der Erde, Sonne und Mond; Zeus ist König, der oberste Herrscher Aller; eine Macht, ein Gott war er, der Meister Aller, eine königliche Gestalt, in der Alles kreist, Feuer und Wasser und Erde und Luft, Nacht und Tag, Metis, der erste Schöpfer und der vielerfreuende Eros." In vielen Versen geht es so weiter, und in seinem Kerne ist der Hymnos sicher alt und echt. In ihm ist auch die berühmte orphische Ewigkeitsformel enthalten: „Gott war, Gott ist und Gott wird sein. Gott ist Anfang, Ende und Mitte." Seine Allmacht äußert sich auch in diesen drei Zeitstufen. Diese Ewigkeitsformel ist, wie so vieles aus der Mysterienreligion, zumal der orphischen, von der christlichen Kirche übernommen worden und auch der modernen mystischen Dichtung nicht fremd geworden. Auch Platon, dessen Beeinflussung durch die Mystik das große Werk von Wilamowitz wohl nicht gerecht geworden ist, spielt gerade auf diese Ewigkeitsformel einmal in den Gesetzen an und nennt sie ein altes Wort.

Aber wenn die Theogonie des alten Hesiod darin den Höhepunkt erreichte, daß die fest begründete Herrschaft des Zeus geschildert wird, so ist das nicht das Ziel der auf vielfach verschlungenen Wegen wandelnden orphischen Theogonie, die den neuen Wein des Dionysos, ihre Offenbarungs- und Erlösungsreligion in den alten Schlauch der Theogonie des boiotischen Dichters füllt. Es spitzt sich nun vielmehr Alles auf Dionysos zu, den Zeus schon in der Gestalt des Phanes verschlungen hat. Denn Dionysos Zagreus ist der Sohn des Zeus von der Persephone, seiner Tochter. An diesem Verhältnis zu seiner Tochter haben natürlich die Kirchenväter starken Anstoß genommen. Aber die orphischen

Digitized by Google

Dichter haben diese Ehe des Vaters mit seiner Tochter nicht erfunden, um eine pikante Geschichte zu erzählen oder gar um für diese unnatürliche Verbindung Propaganda zu machen, sondern sie haben den zweiten Dionysos mit dem Gotte des Himmels und der Herrscherin in der Unterwelt in nächste Verwandtschaft bringen wollen. Sie haben darum auch diesem neuen Dionysos einen Beinamen gegeben, der dem Gotte der Unterwelt zukommt. Zagreus heißt der große Jäger. Es ist der Todesgott, der uns alle in seine Netze jagt, wobei man an solche Vorstellungen wie die unseres wilden Jägers wohl erinnern darf. Es wird also die chthonische Natur des Dionysos durch diesen Beinamen bezeichnet, der deutlich einen euphemistischen Charakter hat. Aber Dionysos Zagreus wird schon als zartes Kind, während er mit Kreiseln, Reifen und den schönen Äpfeln der Hesperiden spielt, von den wilden Titanen zerrissen. Sie sind neidisch auf ihn, weil ihm Zeus schon im kindlichen Alter die Herrschaft über die Welt anvertraut hat. Die Titanen überfallen ihn, als er sich in einem Spiegel beschaut, zerreißen ihn in Stücke und verschlingen ihn. Erzählt wird also die Passion eines Gottes. Aber das Herz des Verschlungenen rettet eine Göttin: Athene, die große Göttin von Athen. Sie reicht es ihrem Vater Zeus, und der verschlingt es. Aus ihm entspringt nun der dritte Dionysos, der Dionysos der griechischen Volksreligion, der Sohn des Zeus und der Semele, die ursprünglich eine thrakische Erdgöttin war. Diesem dreifach geborenen Dionysos, dieser Dreiheit einer göttlichen Erscheinung, gilt also die Heilige Schrift der Orphiker. Aber sie endet nicht damit. Sie zieht die praktischen Folgerungen. Aus der Asche der Titanen, die Zeus zur Strafe mit seinem Blitzstrahl niedergeschleudert hat, entsteht das Menschengeschlecht, in dem von dem Göttlichen des Dionysos ein Erbteil bleibt. Denn sie haben seine Gliedmaßen verschlungen. Um dies Göttliche in uns zu retten, stellen die Orpheotelesten eben die strengen Forderungen an unseren Lebenswandel. Sie sprechen mit Goethe: „Wer immer strebend sich bemüht, den können wir erlösen."

An des großen Gottes Schicksal, an seinem Leiden und an seiner Wiedergeburt richtet sich des Orphikers Seele auf und vertraut auf seine göttliche Hilfe im Jenseits. So erklärt sich, daß die letzten griechischen Philosophen, die die Religion Platons neubeleben wollten, die schon verstaubten orphischen Bücher hervorholten, und wer die Entwicklung unserer christlichen Religion verstehen will und sie in die reiche Geschichte

Digitized by Google

der antiken Religionen einordnet, darf vor allem an der orphischen Mysterienreligion nicht vorübergehen, aus der jene Ewigkeitsformel stammt, mit der Stefan George's „Stern des Bundes" beginnt: „Du stets noch Anfang uns und End' und Mitte".

So war in Hellas doch noch anderes heilig als das Schöne!

Digitized by Google

DER ISIS-HYMNUS VON ANDROS

VON

WERNER PEEK

Die Götter des griechischen Olymp, noch im vierten Jahrhundert für weite Kreise lebendig erschaute Gestalten gläubiger Verehrung, Ausdruck zugleich und Symbol eines ursprünglichen religiösen Gefühls, verloren mit dem wachsenden Umsichgreifen einer von der Philosophie ausgehenden rationalen Aufklärung allmählich ihre wesenhafte Bedeutung im Leben des Einzelnen wie der Polis; sie wurden im Hellenismus, was sie unseren Klassikern waren: mythologische Figuren. Man fuhr fort, Hymnen zu dichten, und die religiösen Feiern waren pomphafter als je zuvor; aber der äußere Aufwand entsprach nicht der Intensität des inneren Beteiligtseins, und für die Gebildeten waren die überkommenen Formen kaum mehr als ein Gegenstand geistreichen Spiels: Kallimachos behandelt die Form der alten Götterlieder nicht anders als Keller die der mittelalterlichen Legende. Es gab jetzt sozusagen zwei Religionen: die der großen Masse, die wenigstens äußerlich am Alten festhielt, und die der Aufgeklärten, das heißt die Philosophie: der Zeus im Hymnus des Kleanthes ist in Wahrheit der stoische Weltengott.

Es konnte nicht ausbleiben, daß der religiöse Skeptizismus langsam auch in die Schichten eindrang, die bisher dem Glauben der Väter treu geblieben waren, zumal da durch die unaufhaltsame innere Auflösung der alten Poleis die offizielle Religion eines ihrer wesentlichsten Rückhalte beraubt war. Es ist auch kaum zu bezweifeln, daß die mehr oder minder materiellen Lebensformen des Hellenismus für eine wahrhaft innerlich erfüllte Religiosität im alten Sinne kein fruchtbarer Boden waren. Andererseits war gerade in den unruhigen Zeiten der Diadochen, den dauernden Fehden, Unruhen, sozialen Umschichtungen und Nöten aller Art göttliche Hilfe nötiger denn je. Das Vertrauen in die alten Götter war erschüttert, so suchte man das Heil bei anderen Religionen.

Die Griechen waren früh mit der ägyptischen Isis bekannt geworden,

Digitized by Google

schon Herodot hatte von ihr erzählt: mit der Eroberung Ägyptens rückte sie von neuem in ihren Gesichtskreis. Die neuen Herren fanden in ihr manche Züge der Demeter wieder: sie galt als Bringerin der Kultur, ihre Irrfahrt auf der Suche nach dem getöteten Osiris entsprach der Demeter-Kore-Legende und auch ihre Mysterien verhießen Erlösung von den Mühseligkeiten des irdischen Leidensweges. Gerade dies letztere kam der Zeitstimmung besonders entgegen. Aber sie war auch im Leben eine mächtige Herrin: sie gab Fruchtbarkeit, schützte das Recht, half den Schwachen, gebot über Krieg und Frieden und vereinigte in sich ziemlich alle Funktionen, die die Griechen ihren Göttern gegeben hatten. Von ihren Wohltaten, die sie den Menschen erwiesen, von ihrer göttlichen Macht zeugte sie selbst auf ungezählten Denkmälern. Das selbstherrliche Pathos ihrer Ich-Verkündigung forderte und beruhigte zugleich: man brauchte sich ihr nur anzuvertrauen, sie verlangte nichts als unbedingten Glauben. Alle diese Momente wirkten zusammen, der fremden Göttin den Weg zu bereiten, ihr Kult hat sich mit großer Schnelligkeit über den griechischen Osten und dann über das ganze Imperium Romanum verbreitet; bis nach Deutschland hinein sind seine Spuren nachweisbar.

Die Isisreligion ist Offenbarungsreligion und hat durchaus dogmatischen Charakter: nicht der Gläubige preist die Taten der Göttin, sondern sie selbst verkündigt sich in ihrem Evangelium, ihr Verhältnis zum Menschen beruht auf unbedingter Autorität, sie ist Despot, ein potenzierter Pharao. Beides steht in direktem Gegensatz zu dem Wesen griechischer Religiosität, die der Gottheit in Gebet und Lied frei gegenübertritt. Es ist bezeichnend für die Selbstaufgabe, mit der die Griechen sich der in so ganz anderen Vorstellungskreisen beheimateten Göttin bemächtigten, daß, soviel sie im einzelnen ihr Bild noch erweitert und ausgestaltet haben, sie erscheint erst hier eigentlich als Weltherrin, nie der Versuch gemacht worden ist, sie in der Form der griechischen Hymnen im Du-Stil zu besingen. Wir besitzen, inschriftlich erhalten, zwei sogenannte Isishymnen in Prosa, einen dritten, ebenfalls von einer Inschrift stammenden teilt Diodor mit. Es sind in Wahrheit Isisevangelien, sie geben nur eine griechische Übersetzung ägyptischer Vorlagen, Aufzählungen ihrer Taten in der ersten Person, keiner redet die Göttin an. Besonders merkwürdig ist, daß sie in Disposition und Wortlaut genau übereinstimmen. Die Erklärung gibt die Bemerkung, die einem dieser Texte vorausgeschickt ist: „Dies ist abgeschrieben von der Säule in Memphis, die vor dem

Digitized by Google

Hephaistosheiligtum steht." Mit anderen Worten: im heiligen Bezirk des Hephaistos-Ptah in Memphis befand sich eine Stele, auf der nach ägyptischen Quellen das Evangelium der Isis aufgezeichnet war, und auf diese Redaktion gehen alle unsere Texte zurück. Man kann sagen, daß die Griechen, indem sie den memphitischen Text bis auf den Buchstaben für verbindlich erklärten, den dogmatischen Gehalt der fremden Göttin erst eigentlich erschöpft haben.

Die Tradition der Stele von Memphis ist, soweit wir urteilen können, niemals durchbrochen worden. Aber es gibt auf der Insel Andros im Ägäischen Meer ein inschriftliches, leider arg zerstörtes Gedicht aus dem 1. Jahrhundert vor Christus, das sich innerhalb dieser Grenzen doch als ein Hymnus gibt und diese Illusion auch wirklich erreicht. Im einzelnen zu zeigen, wie das geschehen ist, würde hier zu weit führen, aber die Hauptgesichtspunkte sollen wenigstens angedeutet werden. Dazu ist es nötig, zunächst von der Art der Prosatexte eine Vorstellung zu geben. Das Isisevangelium von Kyme in Kleinasien, das allein vollständig auf uns gekommen ist, lautet:

„Demetrios, des Artemidoros Sohn, auch Thraseas mit Namen, aus Magnesia am Mäander (stiftete diesen Stein) der Isis als Weihung.

Dieses ist abgeschrieben von der Säule in Memphis, die vor dem Hephaistosheiligtum steht:

Ich Isis bin die Herrscherin über alles Land und bin erzogen von Hermes und habe mit Hermes zusammen die Schrift erfunden, die heilige wie die demotische: damit nicht alles in der selben geschrieben wird. Ich habe den Menschen Gesetze gegeben und habe durch Gesetze festgelegt was keiner aufheben kann. Ich bin des Kronos älteste Tochter. Ich bin die Frau und Schwester des Königs Osiris. Ich bin die, die den Menschen die Feldfrucht entdeckt hat. Ich bin die Mutter des Königs Horos. Ich bin die, die im Sothis erscheint. Ich bin die, die bei den Frauen Göttin genannt wird. Mir ist die Stadt Bubastos erbaut. Ich habe die Erde vom Himmel getrennt. Ich habe der Sterne Bahnen gewiesen. Ich habe der Sonne und des Mondes Weg zusammengeordnet. Ich habe die Schiffahrt erfunden. Ich habe das Gerechte stark gemacht. Ich habe Mann und Frau zusammengeführt. Ich habe der Frau im zehnten Monat das Kind zur Welt zu bringen bestimmt. Ich habe festgesetzt, daß die Eltern vom

Digitized by Google

Kinde herzlich geliebt werden. Ich habe denen, die sich lieblos gegen die Eltern zeigen, Strafe auferlegt. Ich habe zusammen mit meinem Bruder Osiris die Menschenfresserei beendet. Ich habe die Mysterien den Menschen gezeigt. Ich habe die Bilder der Götter zu ehren gelehrt. Ich habe die Tempel der Götter errichtet. Ich habe der Tyrannen Reiche aufgelöst. Ich habe den Morden ein Ende gemacht. Ich habe die Frauen gezwungen sich von den Männern lieben zu lassen. Ich habe das Gerechte mächtiger als Gold und Silber gemacht. Ich habe bestimmt, daß das Wahre für schön gehalten wird. Ich habe die Eheverträge erfunden. Ich habe Griechen und Barbaren die Dialekte gesondert. Ich habe bewirkt, daß Schön und Häßlich von der (menschlichen) Natur unterschieden wird. Ich habe vor dem Eide nichts furchtbarer gemacht. Ich habe den, der zu Unrecht anderen nachstellt, in die Hände des Verfolgten gegeben. Ich lege denen, die Unrecht tun, Strafe auf. Ich habe der Schutzflehenden sich zu erbarmen bestimmt. Ich ehre die, die sich zu Recht verteidigen. Bei mir hat das Gerechte Macht. Ich bin der Flüsse, der Winde und des Meeres Herrin. Keiner wird geachtet ohne meinen Willen. Ich bin des Krieges Herrin. Des Blitzes Herrin bin ich. Ich besänftige und errege das Meer. Ich bin in den Strahlen der Sonne. Ich begleite als Beisitzerin die Fahrt der Sonne. Was mein Wille ist, das wird auch vollendet. Mir beugt sich alles. Ich löse die in Banden liegen. Ich bin der Seefahrt Herrin. Ich mache das Befahrbare unbefahrbar, wenn es mein Wille ist. Ich habe die Ringmauern der Städte gegründet. Ich bin die, die Gesetzgeberin genannt wird. Ich habe die Inseln aus der Tiefe ans Licht geführt. Ich bin des Regens Herrin. Ich bin Siegerin über das Schicksal. Mir gehorcht das Schicksal.

Sei mir gegrüßt Ägyptenland, das mich genährt hat."

Eine Aufreihung dürrer, auf ein Mindestmaß reduzierter Aussagesätze nach dem Schema: Subjekt Objekt Prädikat, ohne jede nähere Bestimmung. Ein monotones Nebeneinander gleichartiger Konstatierungen mit der einzigen Variation des 'ich bin . . .' und 'ich habe . . .'. Kein Zweifel, daß dieser Stil ägyptische hieratische Texte widerspiegelt; für die feierliche Pracht des griechischen Hymnus war er unmöglich.

Demgegenüber die Verse des Dichters von Andros:

Digitized by Google

Herrin Ägyptens, linnengewandete, die du fruchtbarer Scholle
ährenträchtiger Breite gebietest: Bubastos dem sistrumgeschmückten,
die du waltest der garbenprangenden ur-ehrwürdigen Memphis,
da, ein ewiges Mal, Erhabene, deiner all-einigen Herrschaft,
frommer Könige gläubiger Spruch die heilige Säule gerichtet,
nahendem Volke zu künden die Botschaft: Ich bin die mächtige Isis,
sceptergewaltig auf goldenem Thron, soweit die feurige Sonne
leuchtend hellt mit segnendem Strahl die allernährende Erde.
Hermes, des findigen, heimliche Zeichen erfuhr ich: gegraben mit Griffeln
ritzt' ich in ihnen die heilige Weihe, den Mysten erhabene Schauer.
Menschlichen Wandels gültige Leite, ewige Ordnungen wob ich
tief aus innerstem Sinn. Des gewaltigen Kronos würdige Tochter,
heiße ich, Isis, gepriesene Gattin Osiris, dem Herrscher der Welten,
selben Schoßes gemeinsame Lösung, in blühenden Lockengeringels
üppig lastender Pracht. Erfüllend die Weisung des herrischen Königs
— Uranos einst erzitterte ihm, der Zeuger dem Sohne — Gesetze
setzte ich: nie wird Sterblichgeborener töriges Wähnen sie stürzen,
nie wird ihnen Verdunkelung bringen grauender Jahre Verdämmern,
noch wird der große unendliche Aion Vergessenheit ihnen umbreiten.
Sterneleuchtender Kreise Wandel begleite ich strahlend im Sothis.
Siechtum-leidender Frauen Not erhört mein nahendes Helfen.
Mächtige Könige türmten mir Bubastos' ragende Zinnen.
Ich bin, deren beratener Sinn die Festen des Himmels geschieden
und die Schatten der dumpfigen Erde; ich habe, die Zeiten zu ordnen,
hoch in Himmels flimmernder Weite gesondert die irrende Straße,
habe den schrägen Wandel des Mondes in sonnenlichtschimmernden
Kreisen,
habe den Führer der feurigen Rosse gelenkt in den glänzenden Umschwung,
Helios, himmlischer Sphären, auf daß in ewig geordneten Bahnen
rollender Räder knirschende Achsen erfüllen die göttliche Weisung,
donnerdröhnenden Doppellaufs die Nacht vom Tage zu trennen.
Ich bin, die Meeres mühvollen Weg als erste zu Ende geschritten.
Ich bin, die Stärke gegeben dem richtenden Spruche. Ich habe als ersten
Anfang der Zeugung zum Manne geführt die Gefährtin und habe zu Mondes
zehnter Verwandlung, gesegneten Blühens erfüllender Stunde, dem Kinde
Leben und Licht gegeben. Ich habe mit heiterumsorgendem Hegen
heiligscheuende Ehrung der Eltern, unwissende Münder gewiesen;

Digitized by Google

doch bis zum brüllenden Bette des Hades und zu den finsteren Schlünden
habe ich undankbarem Vergessen rastlos rasenden Wütens
grimme Verfolgung gedroht. Ich heiße des nahrungzeugenden Ackers
gütige Herrin und hasse zerfleischender Hände blutige Atzung,
die die reißenden Bären verachten, die Hauser dumpfiger Höhlen,
die der Räuber, der heulende Wolf, vom Hunger gestachelt, verabscheut
— aber nicht schreckte der grausige Fraß der eignen Gefährten die Frevler,
die in der Wälder schaurigen Schluchten .....
.....
.....
..... und der Tyrannen
übergewaltige Fessel zerriß ich. Ich netzte mit Naß der Verfluchung,
stygischer Quelle entschöpftem, Enyo und jagte mit Dräuen vom Hades
tief in des Tartaros höllischen Abgrund den mordbluttriefenden Unhold,
allwo geendet die grausige Hetze der Furien furchtbare Geißel.
Freundlichen Sinnes gab ich gehorsam dem Zügel des Gatten die Gattin,
beide bezwungen von mir, und des störrischen Nackens trotziges Bäumen
sänftigte gütig-befriedenden Zuhauchs Peithos leise Berührung.
Gleißenden Goldes zaubrisches Glänzen verdunkelt ein helleres Strahlen:
herrlich ragt die Säule des Rechts, ich habe sie mächtig errichtet.
.....
.....
..... ich umwandle
Helios' königlich Reich mitsammen dem Bruder und heiße dem Lichten
Thrones Genossin; ich schwinge den strahlenden Gang in nämlichen
Bahnen
Himmels schimmernder Feste. Ich führe zum Ziele alle Vollendens
göttlichen Schauens Gedanken. Und wenn mit dem Wink ich Könige
knicke,
ducken sich zitternd der Erde Gewalten und ehren erschauernd im Staube
meine, der ewigen Herrin erhabene Majestät. Doch ich löse
drückender Fessel lästigen Zwang. Und der heitergebietenden Göttin,
Amphitritens friedliche Fluten verweigern nicht fürder die Meerfahrt
harrender Schiffe schmutzig-bereiften schwärzlichen Kielen, sobald ich
lächelnden Reizes Rot auf den Wangen entbreite der blauenden Tethys
willig sich öffnende Arme; doch bringt mich der Zorn auf, dann in den
Tiefen,

Digitized by Google

eben durchschrittenen, jage ich wütender Wasser wildirrende Pfade,
und zu des Schwalles schwarzschäumendem Brausen erbrüllt aus nächtigen Gründen
donnernd der grollende Pontos. Ich lenkte als erste auf festem Verdecke
busigen Schiffes schnellsegelnden Kiel, die flutende Feuchte durchreitend;
und wie die hurtigen Schläge der Ruder erstrebten des Meeres Bezwingung,
stellte der Doris adlige Hegung gewundene Reigen im Tanze;
stummes Staunen erregte den Mädchen das Herz mit klopfendem Zagen;
sahen zum ersten das nie noch geschaute, das göttliche Wunder mit Augen.
Mühvollen Krieges grausige Wolke verschloß ich, beschirmend mit Wehren
mächtiger Reiche gesegneten Frieden, mit Riegeln dämmender Mauern.
Tiefen des Meeres ließ ich enttauchen, gelöst vom Schlamme des Grundes,
wachsender Inseln werdende Formen und breitete über die Festen
fruchtbarer Ebenen säbare Fläche, Gebirge und grünende Triften;
weidenden Färsen willkommene Hausung und schafebetreuenden Hirten.
Solches die Göttin; doch Nereus erregte, der Helfer, mit donnerndem Dreizack,
weiß von Schaumes blühendem Gischte, ein heftig tosendes Brausen,
schlug mit Kieseln brandende Klippen. Ich drücke am tauigen Hügel
gegen die mütterlich-fruchtbare Erde der Freude Erwecker, der Traube,
blauend üppige Lasten. Ich strafe der Frevler prahlendes Brüsten,
schleudre den Sterblichen drohende Warnung mit donnerrollender Blitze
krachendem Zucken. Ich beuge des Schicksals blinde Gewalten, die Fäden
alle, die Atropos spinnt im sausenden Umschwung der Spindel .....
.....
.....

Man sieht: der Dichter ist der traditionellen Disposition streng gefolgt, hat Aussage an Aussage gereiht und an ihrem Inhalt nichts geändert. Und doch ist etwas ganz Neues entstanden. Die Sätze sind nicht nur durch Auffüllung mit pompösen Schmuckwörtern erweitert, haben ihre Struktur gewandelt, sind auf Spannungen gestellt, steigen an und sinken ab — sie sind auch innerlich, ihrem Wesen nach, etwas von Grund auf Anderes geworden. Sie stellen nicht mehr ein Sein oder Geschehensein als Tatsache hin, sondern bemühen sich, Situation, Schilderung, Handlung zu

Digitized by Google

geben. Das Prosaschema ist nicht aufgehoben, aber seine Starrheit erscheint gelockert, aufgelöst in ein Nacheinander von Aktionen und Bildern: wie für das Meer die verlebendigenden Metonymien Amphitrite, Vers 67, und Thetys, Vers 69, gesetzt werden, so müssen in weitestem Umfang Gestalten der griechischen Mythologie der Veranschaulichung von Vorgängen dienen, die der Wille der Göttin wirkt. Jedes dieser Bilder steht zwar zunächst selbständig für sich, aber schon das Gemeinsame des Ethos umschließt sie zu enger Bindung. Denn alles ist erfüllt von dem Pathos erhabenster Feierlichkeit, dessen äußerer Ausdruck eine Sprache ist, deren barockes Wortgepränge den Vers fast sprengt und manchmal bis hart an die Grenze des Erträglichen geht. Gesuchte Umschreibungen die 'irrende Straße' Vers 25 ist der Zodiakus, 'zerfleischender Hände blutige Atzung' steht Vers 40 für 'Menschenfresserei', kühne Vergleiche und Verbindungen häufen sich ebenso wie seltsame Neubildungen; die Übersetzung mildert hier überall eher, als daß sie verstärkte. Aber alle Züge runden sich zu dem einheitlich gesehenen Bilde einer Göttin, deren fremder Großartigkeit dieser Stil nur kongruent ist. Das Gedicht ist wirklich, wie es der aus der Weihung des Prosatextes umstilisierte hymnische Eingang ausspricht, durch den Mund der Göttin ein Hymnus auf die Göttin.

Digitized by Google

DER JÜNGLING VON MARATHON

VON

WALTER-HERWIG SCHUCHHARDT

Es ist eine eigene Sache mit den Werken griechischer Bildhauer und ihrer Aufstellung in unseren Museen. Das Gefühl, sie seien entführt und an fremdem Ort gefangen gesetzt, wird niemand ganz überwinden. Dabei ist es von durchaus verschiedener Art, wie die einzelnen Werke, besser: die Werke der einzelnen Epochen diese Gefangenschaft tragen. Am stärksten durchbrechen ihren Zwang die archaischen Bildwerke, die doch beim ersten Anblick am meisten eingekerkert und ihrer großartigen, naturhaften Freiheit beraubt erscheinen. Bei näherem Umgang erlebt man, wie bei ihnen die vitale, ungestüme Kraft, aus der jedes frühe Kunstwerk geboren wird, selbst noch in den Trümmern mit elementarer Wucht weiterlebt. Ein Kopf, der Leib einer archaischen Jünglingsfigur, oder gar die so herrlich erhaltene Gestalt der großen Berliner Göttin sind Gebilde von so unzerstörbarer Stärke des Daseins, daß sie aus eigener, innerer Kraft heraus die Fesseln des Raumes zersprengen. Die Dürftigkeit der Umgebung wie die Ungunst der Zeiten werden aufgehoben, mit einer wahrhaft unerschöpflichen Machtfülle schafft sich das Gebilde seinen eigenen unzerstörbaren Raum, eine eigene, unvergänglich-frische Zeit. In ewiger, durch keine Zertrümmerung zu besiegender Jugend stehen diese ersten Schöpfungen des griechischen Genius vor uns.

Ganz anders verhalten sich die Werke hellenistischer Bildhauer in unseren heutigen Museen. Der hinreißende Schwung ihrer Bewegungen, das tiefe Pathos der Köpfe tönt in der kalten Umgebung doppelt stark. Der Aufruhr der Formen führt gerade im Widerspruch zu der Nüchternheit des einschließenden Raumes zu einer gesteigerten und erschütternden Wirkung.

Neben diesen beiden extremen Wirkungsarten antiker Plastiken auf die Umgebung, in die sie heute versetzt sind, gibt es eine dritte, die von einigen wenigen, besonderen Werken ausgeht. Diese sind weder durch ur-

Digitized by Google

sprüngliche Wucht imstande, den Raum zu zertrümmern, noch vermögen sie ein eigenes, loderndes Pathos an ihm zu steigern. Vielmehr scheinen sie, in den Zauberkreis vollkommenster Harmonie beschlossen, den Raum zu durchdringen und zu erfüllen, so fremd und kalt er sie auch umgeben mag.

Wir denken dabei nicht an die größten Schöpfungen griechischer Künstler, etwa die Parthenon-Skulpturen, die, aus ihrer sinnvollen architektonischen Gemeinschaft gelöst, ein zerstreutes und zufälliges Dasein in unseren Museen führen; deren ursprüngliches Zusammenklingen zu einer geschlossenen Schönheit auch der künstlerischen Phantasie kaum vorstellbar ist. Wir sprechen vielmehr von einer kleinen Gruppe von Kunstwerken, die unter den verschiedensten und ungünstigsten Umständen die gleiche Wirkung unzerstörbarer Harmonie und ewigen Friedens ausstrahlen. Wer etwa den Hermes des Praxiteles in den letzten Jahren besucht hat, als er wegen baulicher Arbeiten am Museum von Olympia in einem provisorischen kleinen Schuppen seitab aufgestellt war und in der Enge dieses dürftigen Gemaches lebte, dem wurde die oben geschilderte Wirkung deutlich vor Augen geführt. Denn die Art und Weise, wie die herrliche Gestalt mit dem Wohlklang ihrer Formen und der stillen Macht der Bewegungen den bescheidenen Raum durchdrang und erhöhte, ihn zu einer vom Gott erfüllten Kapelle wandelte, wird jedem Besucher unvergeßlich sein.

Und ein anderes Beispiel: Wer die riesigen Säle des Britischen Museums durchschreitet, in denen die größten Schätze von griechischer Hand aneinander gereiht sind, der findet im Durchgang zwischen zwei hohen Sälen in einer unscheinbaren Nische eine sitzende Frauenfigur, tief in Mantel und Schleier gehüllt, die berühmte Demeter von Knidos. Und wer sich die Mühe nimmt, die Ungunst der Räumlichkeit zu überwinden, in die nur mühsam das Tageslicht eindringt oder hart der Schein künstlicher Lampen fällt, der wird von der stillen, in sich beschlossenen trauernden Göttin die gleiche Wirkung ausgehen fühlen! Eine unbeschreibliche Harmonie und Abgeklärtheit, hier von dem Grundton tiefer Schwermut begleitet, umschwebt die Gestalt; der enge Raum wird erfüllt und geheiligt. Andere Beispiele ließen sich anführen aus der Welt der Grabreliefs, oft nur Fragmente, Köpfe von solchen, die nach Stimmung und Gehalt demselben Umkreis angehören. Doch mögen die beiden, gerade in ihrer besonderen Situation geschilderten Kunstwerke genügen, um zu zeigen, daß die neue Bronzefigur von Marathon ihrem inneren Wesen wie ihrer Gestaltung nach zu eben diesem Kreise gehört.

Digitized by Google

Wie ein freundliches Märchen klingt der Bericht von der Entdeckung dieses neuen Fundes. Es ist die Geschichte von den armen Fischern, die an einer stillen Meeresbucht wohnen und Jahr für Jahr ihrer schweren Arbeit nachgehen, bis ihnen eines Tages der gute Gott des Meeres den großen Fang beschert. Beim Einziehen bleiben die Netze an einem Hindernis hängen. Aus Furcht vor den Felsen unter dem Wasser werden die Schiffe rückwärts geführt, um die kostbaren Netze nicht zu zerreißen. Doch diese lösen sich nicht, sie schleppen vielmehr nach wie von großer Last beschwert. Und als es gelingt, Netz und Last an die Oberfläche zu bringen, liegt vor den erstaunten Augen die vollkommen erhaltene Gestalt eines Jünglings aus Bronze von fast natürlicher Größe, dessen edle Formen durch den Behang mit Muscheln und Algen hindurchschimmern. Und wie es in einem rechten Märchen sein muß, endet auch diese Geschichte eines glücklichen Fundes, wenn nicht mit unermeßlichen Schätzen, so doch mit einer stattlichen Summe, die die griechische Regierung freigebig den Fischern spendete, so daß Poseidon ihnen mit diesem einen guten Fang mehr in den Schoß warf, als sie in jahrelanger Arbeit hätten erwerben können.

Aber auch uns ist mit diesem Funde ein rechter Schatz beschert worden, der seit nunmehr vier Jahren im Athener Nationalmuseum bewahrt wird. In denkbar einfachster Haltung steht der Jüngling vor uns (Taf. 28). Denn wenn auch das inhaltliche Motiv, der Sinn seiner Handlung für den heutigen Betrachter problematisch ist, worüber noch zu sprechen sein wird, so liegt das an dem Fehlen jeglicher Attribute, die einst den Vorgang ohne weiteres verdeutlichten. Gerade die Schlichtheit dieses Vorganges wird für den antiken Betrachter der Ausgangspunkt gewesen sein, von dem er den Reichtum der Gestaltung, den stillen und weiten Rhythmus der Bewegungen erfassen konnte. Wir dagegen können zunächst nur umgekehrt und allgemein aus der tiefen Harmonie der Darstellung auf eine schlichte, geschlossene Handlung folgern.

Die jugendliche Gestalt, kaum Knabe mehr und noch kaum Jüngling, μειλίφρηβος mit einem klassischen Worte, entwickelt die ganze Schönheit ihres zarten Körpers in zwei Bewegungen, die aus einer einheitlichen Handlung erwachsen. An der linken Seite ist der Oberarm fest an den Körper gelegt, der Unterarm gerade vorgestreckt, so, daß die ausgebreitete Hand den Rücken nach unten wendet. Der rechte Arm dagegen ist in freiestem Schwung mit unnachahmlicher Anmut der Bewegung seitlich emporgeführt,

Digitized by Google

BRONZEJÜNGLING VON MARATHON

Digitized by Google

Digitized by Google

BRONZEJÜNGLING VON MARATHON

Digitized by Google

Digitized by Google

BRONZEJÜNGLING VON MARATHON

Digitized by Google

Digitized by Google

BRONZEJÜNGLING VON MARATHON

Digitized by Google

Digitized by Google

BRONZEJÜNGLING VON MARATHON

Digitized by Google

Digitized by Google

die locker geöffnete Hand wendet sich vom Körper ab. Von diesen beiden so gegensätzlichen Bewegungen, der knappen, gehaltenen und der frei ausschwingenden, wird die ganze Körperhaltung diktiert. Dem ruhigen linken Arm entspricht der feste Stand des linken Beines (Taf. 29): der Fuß ist mit ganzer Sohle dem Boden verwurzelt; geradlinig, mit leichter Neigung nach vorn steigt die schlanke Säule des Beines auf, die volle Last des Leibes tragend. Dem weiten Ausgreifen des rechten Armes und der Lockerung des Körpergefüges an dieser Seite antwortet die spielende Haltung des rechten Beines mit dem weit zurückgestellten, nur mit den Zehen leicht aufsetzenden Fuße; dessen Vorderpartie, von der Mitte des Spannes an etwa, ist der einzige fehlende Teil der ganzen Statue. Wie dann die so verschieden fungierenden Glieder im Rumpf sich zusammenfinden, wie die schlanken Oberschenkel das Becken tragen, das, schräg gestellt, die herabgleitende Bewegung des Leibes auffängt, und wie über dieser zart und bewegt modellierten Partie die straffere Brust und die kräftigen Schultern aufsteigen, das bewirkt zusammen eine unvergleichliche Vereinigung ruhig fließender Bewegung mit sicher verankertem Stand des Ganzen. Der Kopf endlich wendet sich mit leichter Drehung zur linken Schulter und damit zum vorgestreckten linken Arm, zu dessen Handfläche der Blick in sanfter Neigung gesenkt ist.

Wie die Komposition der Figur im Ganzen reich und bewegt erscheint, so auch die Ausführung im Einzelnen. Hier erleben wir so recht, was es bedeutet, ein griechisches Original aus Bronze zu besitzen. Denn gerade eine Betrachtung der Einzelformen lehrt mit überzeugender Deutlichkeit, daß wir es mit der originalen Arbeit eines griechischen Erzbildners zu tun haben.

Beginnen wir mit dem zierlichen, fast klein gebildeten Kopfe (Taf. 30). Die Masse der kurz gehaltenen Locken steht in ihrer plastischen Bewegtheit in prächtigem Gegensatz zu dem fest geformten Gesicht mit seinen klaren Zügen und dem fast herben Schnitt des Profiles (Taf. 31). Durch das Gewirre der Locken zieht sich, oft von ihnen überschnitten und bedeckt, eine schmale Binde, die hinten geknotet ist. Vorn trägt sie in der Mitte einen spornartig emporstehenden kleinen Ansatz, der sich bei jugendlichen Palästriten, und, das Gleiche ins Göttliche übersetzt, bei Hermes findet. Von einzigartiger Erhaltung und Wirkung sind die Augen, die aus besonderen Materialien gefertigt waren, der Apfel aus weißem Stein, die Iris aus gelblichem Glasfluß; die ebenfalls gesondert gearbeiteten Pupillen fehlen. Ge-

Digitized by Google

genüber den leeren Augenhöhlen und erloschenen Sternen fast aller antiken Bronzeköpfe lebt hier der starke, ruhige Blick mit seiner gleichsam vegetativen Macht noch in voller Wirkung. Unmöglich, allen Kostbarkeiten der Durchführung im Einzelnen nachzuspüren! Etwa den melodiösen Linien des geöffneten rechten Konturs, oder der kompakteren Bildung der geschlossenen linken Seite; dem Reichtum in der Modellierung des Leibes, der in unnachahmlich gleitender Bewegung, dem breiten Dahinziehen eines Stromes vergleichbar, in das schön geschwungene Becken mündet. Nicht ganz ebenbürtig erscheint diesem plastischen Leben der Vorderseite mit ihrer zugleich zarten und großzügigen Durchbildung der Rücken (Abb. 1), dessen Partien eine gewisse Monotonie der Gliederung und eine bisweilen ans Weichliche grenzende Ausführung zeigen. Doch ist auch hier der Klang der Bewegung, wie er etwa am rechten Körperkontur abzulesen ist, von vollkommener Schönheit.

So besitzen wir denn einmal ein griechisches Bronzewerk von fast untadeliger Erhaltung, dem es wenigstens für den künstlerischen Eindruck an nichts fehlt. Bei dem gar so kostbare Einzelheiten, wie die eingesetzten Augen und damit die Wirkung des lebendigen Blickes, ungebrochen zu uns sprechen. Und doch hat auch diese Statue eine Veränderung erlebt, der kein antikes Bronzewerk entgehen kann, die wir als selbstverständlich hinnehmen und wohl gar übersehen, und die doch von eingreifender Bedeutung ist: den Prozeß der Patinierung. Eine gleichmäßige, dunkelgrüne Patina, bisweilen ins Bräunliche oder Bläuliche spielend, überzieht die ganze Figur. Ihr vermag das moderne Auge die feinsten und empfindlichsten Reize abzugewinnen, wir möchten sie nicht missen und geben ihr nicht umsonst den Namen Edelpatina. Anders der antike Betrachter! Er mußte gerade umgekehrt auch in der schönsten Patina eine tödliche Krankheit, eine Verderbnis der Statuen sehen, die er im strahlenden Glanze des frischen Metalles zu bewundern gewohnt war. Langsam erst sind wir über unser eigenes, schwer zu erschütterndes Urteil hinweg zu dieser Erkenntnis gekommen, die noch heute durchaus nicht Allgemeingut ist. E. Pernice hat als erster energisch auf diesen Sachverhalt hingewiesen und klare Gründe für die Unmöglichkeit erbracht, daß in antiker Zeit etwa die Patina geschätzt oder gar erstrebt worden sei. Wie würde sich sonst die unendlich mühsame Arbeit des Einlegens anderer Metalle — Silber und Kupfer — in Bronze erklären, wenn zum Schluß alles gleichmäßig von einer starken künstlichen Patina bedeckt wurde. An unserer Figur sind

Digitized by Google

Abb. 1. Knabe von Marathon. Rückansicht.

Digitized by Google

die Brustwarzen mit einem Umkreis von zwei Centimeter Durchmesser aus reinem Kupfer eingelassen. Die neue Figur des großen Gottes vom Kap Artemision belehrt uns, wie Einlagen von reinem Kupfer Brauen und Unterlippe bezeichneten, die sich so dunkel-leuchtend von der heller strahlenden Bronze abhoben. Gerade für die Erhaltung dieses metallenen Glanzes scheint man in der Antike Sorge getragen zu haben durch Überziehung der Statuen mit einer feinen Substanz, ähnlich unserem Zaponlack, oder mit Ölen. Auch die von Plutarch (De Pythiae oraculis 2. 395) ersonnene Unterhaltung kunstinteressierter Besucher von Delphi, die sich über die blaugrüne, dem Meer verwandte Färbung bestimmter Statuen im Heiligtume verwundern, läßt schließen, daß dieser Anblick nicht ein geläufiger, gewiß nicht ein erwünschter war; selbst nicht in späterer Zeit, etwa dem ersten nachchristlichen Jahrhundert, wie wir aus Plutarch lernen. Und damals besaß doch schon die große Menge von Statuen in den Heiligtümern viel mehr das antiquarische Interesse von Besitztum aus längst vergangenen, ehrwürdigen Jahrhunderten als ein lebendig-gegenwärtiges, wie zur Zeit ihrer Erschaffung.

Das also ist der Tribut, den der wirkenden Zeit auch unsere Statue hat zollen müssen, die sonst ein so vollkommenes Zeugnis leiblicher Gegenwart der Antike bildet.

Welcher Vorgang aber erfordert nun die stille Aufmerksamkeit des Jünglings, welche Handlung veranlaßt die so reizvolle Bewegung der Arme? Da jeglicher Gegenstand fehlt, mit dem die Gestalt sich beschäftigt haben könnte, müssen wir die erhaltenen Spuren genau interpretieren. Die ausgestreckte Linke ist deutlich hergerichtet, einen größeren, flachen Gegenstand zu halten. Der gesamte Handteller bis zu den Fingerspitzen hin und ein Stück den Unterarm hinauf ist abgeplattet in einer Längsausdehnung von 20 Centimetern. In der Mitte befindet sich eine Öffnung, in der ein runder Zapfen aufwächst. Hier war ein größerer, wahrscheinlich flacher Gegenstand fest verdübelt, eine Schale oder ein rundes Tablett, wie sie Opferdiener tragen. Hierhin ist der Kopf in ruhiger Blickrichtung gesenkt. (Vergleiche auch die Seitenansichten Taf. 29 und 32.)

Die erhobene Rechte zeigt eine einfache, aber feingliedrige Bewegung. Sie ist entsprechend dem Unterarm nicht rein zur Seite geführt, sondern schräg vom Körper fort- und emporgehoben. In dieser Richtung öffnen sich auch die Finger, indem der Daumen ganz leicht an den Zeigefinger gelehnt ist, während die gelöste Haltung der übrigen einen komplizierten

Digitized by Google

KNABE VON MARATHON

Digitized by Google

Digitized by Google

Abb. 2. Knabe von Marathon. Rechte Hand mit Unterarm.

und doch harmonischen Dreiklang ergibt (Abb. 2). Es ist klar, bei einer so anmutigen und lockeren Stellung der Finger ist jede gewichtigere Handlung, jedes ernsthafte Zugreifen ausgeschlossen. Und damit sind wir bei dem eingangs erwähnten, mit unseren bisherigen Mitteln kaum zu lösenden Problem. Denn für jede Erklärung, die von der erhobenen Hand eine, wenn auch noch so zarte, zugreifende Funktion verlangt, liegt die Schwierigkeit in der Bewegung der Finger. Wir wollen hier nicht auf die verschiedenen Deutungsversuche eingehen, die unternommen worden sind. Der Gedanke, zur Rechten der Figur eine schlanke Stütze, etwa in Form eines Baumstammes anzusetzen, an welche der erhobene Arm sich locker anlehnen könnte nach dem Vorbilde des bekannten Apollon Sauroktonos, ist unhaltbar. Denn neuerdings wurde die Statue aus der zu stark geneigten, anfänglichen Aufstellung in ihre richtige, gleichgewichtige Haltung versetzt. Die Ansichten Abbildung 1 und Tafel 28 zeigen deutlich, wie vollkommen die Gestalt bei freiester Bewegtheit in sich ruht, wie ausgeglichen und harmonisch die Komposition ist. Daß freilich dieses Gleichgewicht

Digitized by Google

mit allerhöchster Empfindlichkeit verteilt ist, daß die Bewegungen mit allerfeinstem Gefühl für Rhythmus abgewogen sind, zeigen die vielen verderblichen Ansichten, die die Figur um den holden Klang ihrer Bewegung bringen und sie in einer verzerrten Ansicht erstarren lassen. Dabei ist die Figur als plastische Schöpfung gewiß nicht auf einige wenige, erlesene Ansichten hin komponiert worden. Wird doch bei ihr gerade durch Umgehung und Aufnahme der unendlich vielen, ineinander vergleitenden Ansichten das eigentümlich räumliche Leben erst spürbar, das sie umgibt, das sie, wie wir zu Beginn sagten, mit stiller, eigener Kraft erzeugt.

Abb. 3. Spendender Lar. Kassel.

Abb. 4. Lar. Kassel.

Die Photographie aber reißt aus diesem fließenden Zusammenhang jählings ein Bild, das nur zu leicht haltlos im luftleeren Raume steht, und selten eine glückliche Vereinigung und Sammlung gibt, wie das Auge sie leistet. Die beiden Ansichten Abbildung 1 und Tafel 28, wie alle Abbildungen unserer Figur nach den vorzüglichen Aufnahmen von Walter Hege hergestellt, werden diesen schwierigen und bei unserer Statue besonders diffizilen Anforderungen in weitestem Maße gerecht. Sie zeigen daher am deutlichsten, daß die Gestalt ihrem inneren Wachstum nach eine Stütze weder braucht, noch überhaupt vertragen kann.

So muß im Rahmen ihrer Bewegung die Erklärung des Vorganges gefunden werden. Aus diesem Grunde vor allem scheint mir der zuletzt gemachte Vorschlag von F. Weege am meisten der Erwägung wert. Nach ihm hielt der Jüngling auf der Linken eine flache, kostbare Schale, etwa aus Silber. Die Rechte aber umschlösse locker ein leichtes, hornartiges Gefäß, ein

Digitized by Google

Abb. 5. Vom Schauspielerrelief aus dem Piräus. Athen, Nationalmuseum.

Rhyton, aus dem der Wein in feinstrahligem Bogen in die Schale springt. Allen künstlerischen Forderungen würde dieser Vorgang aufs Beste genügen, die anmutige Handhabung der kostbaren Gefäße, die zwischen ernstem Celebrieren und heiterem Spiel die Mitte hält, würde durchaus zum Geist des Kunstwerkes und seiner Zeit passen. Und auch an Beispielen für die Ausübung dieser Handlung fehlt es durchaus nicht. So bezeugt das berühmte Schauspielerrelief aus dem Piräus (Abb. 5) für die klassische Zeit — es gehört der Wende des fünften zum vierten Jahrhundert an — diesen Brauch, wenn auch die Situation verändert ist. Der jugendliche Dionysos liegt auf einer Kline, den linken Arm auf die Kissen des Kopfendes stützend und so den Oberkörper aufrichtend. Die Linke hält, wie bei unserer Figur, die Schale, die erhobene Rechte das Rhyton, dessen auslaufendes Ende als Vorderteil eines Greifen gebildet ist. Der Blick

Digitized by Google

Abb. 6. Poseidonstatuette. Bronze. München, Antiquarium.

des Gottes ist über die agierenden Hände hin auf den Adoranten gerichtet, der zum Fußende des Lagers schreitet.

Mehr noch in allem Äußeren entsprechen unserer Gestalt die Bilder römischer Hausgötter, der Laren, die mit genau der gleichen Bewegung aus einem Horn in weitem Bogen in eine Schale spenden (Abb. 3, 4). Besitzt der Vorgang bei diesen späten Bildern eine bestimmte rituelle Bedeutung, so wäre er bei unserer Bronzefigur durchaus im klassisch-idealen Sinn geschildert, als Vorwand gleichsam, um die zarte Schönheit eines jugendlichen Mundschenken darzustellen, der seinem Herrn mit spielender Kunstfertigkeit den Wein kredenzt. Vom künstlerischen also, wie vom antiquarisch-inhaltlichen Standpunkt eine gleich befriedigende Lösung.

Und doch wollen wir nicht verschweigen, daß auch diese Erklärung

Digitized by Google

Abb. 7. Poseidonstatuette. Rückansicht.

sich nicht restlos mit dem Gestus der rechten Hand deckt. Kann das Gefäß, es mag noch so leicht sein, nur von dem locker emporgebogenen Daumen getragen werden? Denn die übrigen Finger würden nur leicht an die Wandung des Hornes rühren, die letzten beiden wohl frei emporstehen. Ferner, kann der Strahl überhaupt bei dieser Haltung der rechten Hand und ihrer Finger die Schale treffen; müßte die Hand nicht weiter vor gereckt sein, so daß die zum Ring geschlossenen Finger senkrecht zur Körperfront stehen? Diese Haltung weisen alle Figuren, die im Motiv des Einschenkens gebildet sind, übereinstimmend auf. Ein Blick auf die strenge Profilansicht (Taf. 29) wird deutlicher als Worte sagen, wo die Schwierigkeiten liegen für eine restlose Aneignung der von F. Weege vorgeschlagenen Deutung.

Digitized by Google

So bleibt nur die Möglichkeit, die künstlerische Fassung des noch unerklärten Motives zu studieren und, nachdem wir den Umkreis von Kunstwerken, denen das unsrige verwandt ist, gezogen haben, aus ihnen den Geist seiner Zeit in vertieftem Maße kennen zu lernen.

Gehen wir auch hier vom Motiv aus, so ist der Typus der nackten männlichen Gestalt mit ruhig lockerem Stand und frei agierendem Oberkörper ein alter Vorwurf der griechischen Bildhauer. Die erste klassische Lösung finden wir bei Polyklet in seinem berühmten Diadumenos. Wie hier die kräftige Jünglingsfigur die beiden Arme gleichmäßig und hoch zum Kopfe erhebt, um die Stirnbinde zu knoten, wie so über dem elastischen Körper die Arme sich gleich einer Kuppel in frei schwebender Bogenspannung wölben, das bedeutet eine so kühne Durchdringung dynamisch-gleichgewichtiger und statisch-beruhender Prinzipien des Aufbaus, wie sie nur einem ganz großen Meister mit einem Wurf gelingen konnte. Seit diesem Augenblick wird das freie und doch harmonisch gebundene Spiel der Arme mit wechselnden Themen zu immer neuen Lösungen getrieben.

Die einfachste Fassung einer gegensätzlichen Bewegung beider Arme zeigt die schöne Bronzestatuette eines bärtigen Gottes im Münchner Antiquarium (Abb. 6, 7). Wir dürfen ihn Poseidon nennen, denn in der gesenkten Hand hielt er wohl einen Fisch als Symbol seines Reiches. Die Linke greift an den Schaft des Dreizacks. In vollkommener Harmonie entwickeln sich diese beiden gegensätzlichen Gesten aus dem freien Schwung der Körperhaltung. Der niedergleitende rechte Arm verstärkt den Klang des lebhaft bewegten rechten Körperkonturs. Die eckige Emporführung des linken und die leise Rückbiegung der Hand ordnen diesen Gestus dem straffen Rhythmus des Ganzen unter. So entsteht eine Komposition von herrlich freier Bewegung im Einzelnen, von festester Geschlossenheit im Ganzen. Diese als Erbe des großen fünften Jahrhunderts, in dem jede Gestalt noch in reinster Idealität erhaben über Raum und Zeit eine geschlossene Einheit bildet. Jene, die Lockerung und Befreiung der Bewegung, eine Errungenschaft des folgenden, vierten Jahrhunderts. Man könnte von einem Übergang zwischen diesen beiden großen Kunstformen sprechen, deren jede tief in der gesamten Lebenshaltung ihrer Zeit verwurzelt ist: von einer erhaben-idealen zu einer gegenwärtig-realen Räumlichkeit in der die Gestalt in leiblicher Gegenwart lebt. Aber gerade die vollkommene innere und äußere Einheit unserer Figur zeigt die Künstlichkeit solcher Unterscheidungen, die darum an und für sich nicht falsch

Digitized by Google

Abb. 8. Bronze aus Dodona. Berlin.

Abb. 9. Poseidon. Bronzestatuette. Sammlung Loeb.

sind. Die Münchner Figur entstand zwischen diesen beiden verschiedenen Welten wieder in einer völlig eigenen und geschlossenen Welt, nicht nur in einem Übergang.

Einen Schritt weiter geht die wundervolle Bronze aus Dodona in Berlin (Abb. 8), von der wir nicht mit Sicherheit sagen können, ob sie Zeus oder Poseidon darstellt. Scheinbar geschlossener in der Komposition durch die Rückführung und Festlegung des rechten Armes am Körper, ist sie doch im Aufbau stärker gelockert und zergliedert. Der Rumpf wirkt weniger gewichtig und breit, die Glieder sind länger gestreckt und greifen weiter aus. So die Beine in ihrem mehr schreitenden als stehenden Motiv, man vergleiche etwa die Stellung des linken Fußes mit der Münchner Figur. Aber auch der Arm, der scheinbar so ganz den gleichen Gestus ausführt wie die oben betrachtete Figur (Abb. 6, 7), unterscheidet sich in seiner Haltung charakteristisch. Dadurch, daß der erhobene Unterarm ein wenig weiter nach außen greift, wird die Bewegung umfassender. Durch

Digitized by Google

diese leisen Veränderungen wandelt der Künstler die statisch-ruhige Haltung der älteren Figur in eine dynamisch-bewegtere. Auch die jähe Winkelung des abgestemmten Armes ist von ähnlicher Wirkung. Die freie Öffnung zwischen Arm und Körper löst und weitet das Gefüge. Die gleiche Abwandlung im Sinne einer Steigerung ließe sich in allen Einzelheiten verfolgen, der detaillierten Modellierung des Leibes, dem herrlich bewegten Kopfe mit dem aufspringenden Quell von Haaren über der Stirn. Mag der Unterschied der beiden Statuetten nicht nur ein zeitlich entwicklungsgeschichtlicher sein, sondern mag die Verschiedenheit des künstlerischen Temperaments mitsprechen, so wird doch klar, wohin der Weg geht.

Mit einem Schlage aber wird die weitere Entwicklung deutlich, wenn wir die Bronzestatuette der Sammlung Loeb (Abb. 9) unserer Reihe anfügen. Wieder ist es Poseidon, der mit hoch gereckter Hand den Dreizack packt, nicht nur symbolisch als Beherrscher des Meeres geschildert, sondern selbst eine lebendige Verkörperung seines unbegrenzten, ewig ruhelosen Elementes. Hier wird der Rumpf zum Mittel- und Ausgangspunkt der mächtig bewegten Glieder, die gleich den Speichen eines Rades um ihn kreisen. Die freie Schrittstellung der Beine, das mächtige Ausgreifen der beiden Arme erschließen den Raum in allerweitestem Maße. Wie ein gewaltiger Schwimmer im unendlichen Raume, der hier nun ganz als physikalisches, fast möchte man sagen atmosphärisches Element die Gestalt umfließt, mutet der Gott uns an. Jetzt kehren die Bewegungen nicht mehr in den Kreis der Komposition zurück, sie münden vielmehr aus in den unbegrenzten Raum. Doch geschieht dies noch nicht mit jener plötzlichen explosiven Kraft, die den Schöpfungen der hochhellenistischen Periode des zweiten Jahrhunderts vor Christus eigen ist. Vielmehr durchziehen weite Rhythmen die Gestalt in verschiedenen Richtungen und strahlen von ihr aus. So erfüllt bei allem Überschwang der Formen doch eine letzte große Harmonie auch diese Gestalt und läßt sie als letzte große Ausgestaltung eines klassischen Motivs erkennen. Darin besteht ihre Verknüpfung mit dem Kreise des Lysipp, in dem wir den Abschluß, Reife und Erfüllung des letzten klassischen, des vierten Jahrhunderts sehen. Noch im Zusammenhang mit seiner Kunst, aber ein gutes Stück weiter auf dem Wege zur reifen hellenistischen Kunst des zweiten Jahrhunderts ist die herrliche Schöpfung dieses Poseidon entstanden, eines der wichtigsten Monumente, so will es uns scheinen, des noch so ungeklärten dritten Jahrhunderts.

Digitized by Google

Abb. 10. Poseidon von Melos. Rom, Lateran.

Als Abschluß unserer Reihe sei endlich der berühmte Poseidon von Melos (Abb. 10) erwähnt. Er gehört einer völlig veränderten Welt, der Blüte der hellenistischen Zeit an. Hier bricht neu und überraschend ein gewaltiges Pathos hervor, das sich in der kühnen Haltung, den breiten

Digitized by Google

Bewegungen und dem stolzen Blicke äußert. Die ungestüme und ungehemmte Gebärde, die plötzliche, ruckhafte Führung der Glieder haben alle klassische Bildung gesprengt. Eine neue Epoche drängt mit neuen Mitteln zum Ausdruck.

Es ist nicht schwer in diese Reihe von Monumenten, die gleich einigen wenigen Meilensteinen den Gang der Entwicklung charakterisieren, die neu gefundene Statue einzureihen. Deutlich leitet sie sich in Stand und Haltung von dem Poseidon des Münchner Antiquariums her (Abb. 6, 7). Das klassische Ebenmaß der Bewegung herrscht auch bei unserer Figur noch ungebrochen. Nur ist es hier zum äußersten verfeinert und verklärt. Wie die zarte und doch kühne Schwingung des rechten Armes sich auflöst in der differenzierten Stellung der Finger, wie die beiden Beine durch die gelockerte Schrittstellung in deutlichem Widerspiel zueinander stehen, wie der Kopf endlich sich in tiefer, anmutiger Neigung zu dem Gegenstand der Beschäftigung senkt, das sind Zeugnisse einer weit sublimeren Kompositionsweise, die ihre Akzente mit vollendeter Sicherheit verteilt. Dem gegenüber steht die Münchner Figur in fast gedrungener Schwere und fester Gebundenheit als älteres Werk da. Jünger aber ist der Poseidon der Sammlung Loeb (Abb. 9) in der starken Auflösung der Formen, dem freien Ausstrahlen der Bewegungen. Er ist nicht mehr auf dem Boden klassischer Kunstübung, vielmehr in der ersten großen Epoche der hellenistischen Kunst, im dritten Jahrhundert, erwachsen. So wäre die nächste Verwandtschaft unserer Figur in der Berliner Bronze aus Dodona (Abb. 8) zu finden. Das trifft in der Tat für alle prinzipiellen Fragen der Komposition zu. Freieste Ausgestaltung ohne Auflösung der klassischen Bindung charakterisiert die beiden Figuren. Man vergleiche dafür ihre Schrittstellung, die zwischen dem festen Stand der Münchner und dem großartig-freien Dahinschreiten der Loebschen Figur die Mitte hält, oder das Ausgreifen des erhobenen Armes, die Neigung des Kopfes, die freundlich-ruhige, lebendige Gegenwärtigkeit, die den beiden Gestalten gemeinsam ist. Die gleiche Weltanschauung der gleichen Generation, so möchte man sagen, verkörpert sich in beiden Werken.

Freilich, innerhalb dieser höheren Einheit zeigen sich deutliche Unterschiede, wie ja die Weltanschauung jeder entwickelteren und komplizierteren Epoche sich in ganz verschiedenen, oft konträren Fassungen spiegelt. Nachdem wir im Längsschnitt der griechischen Kunstentwicklung die Stellung unserer Figur gefunden haben, gilt es, die verschiedenen Kunst-

Digitized by Google

kreise und Strömungen dieser Zeit näher kennen zu lernen. Von den zahlreichen Künstlernamen, die uns aus dem vierten Jahrhundert bekannt sind, werden nur einige wenige durch erhaltene Monumente zu greifbaren Persönlichkeiten. So Timotheos und Kephisodot am Anfang dieses Zeitraumes, die die Umwandlung der idealen, heroischen Anschauung des fünften Jahrhunderts zu der romantischen des vierten Jahrhunderts anbahnen. Dann der große Skopas mit seinem eigenwillig-persönlichen Temperament, das alle Bildungen seiner Hand mit herrlichem Feuer durchdringt. Sein Zeitgenosse Praxiteles, der, so verschieden von jenem in der vollendeten Ruhe und Harmonie seiner Gestalten, doch der gleichen neuen Weltanschauung Ausdruck verleiht. Endlich Lysipp, der Schlußstein dieses Jahrhunderts und zugleich das Tor zu dem folgenden hellenistischen.

In seine Zeit hat man mit Recht die Berliner Statuette eingeordnet, in seine Generation also würde auch unsere Statue gehören. Aber gewiß nicht in die unmittelbare Nähe dieses Meisters. Das zeigt ein Blick auf sein berühmtestes Werk, den Schaber des Vatikan. Nicht nur der oft und vielleicht zu einseitig betonte Vorstoß zu räumlicher Dehnung der Gestalt, der sich vor allem in den vorgestreckten Armen ausdrückt, steht in scharfem Gegensatz zu dem linearen Klang in der Haltung unserer Bronze. Auch in den einzelnen Bewegungen, dem jäh abgestreckten Bein, dem gehobenen Kopf mit fernhinschweifendem Blick, vollends in der ganz unerhörten plastischen Intensität, mit der die Einzelformen isoliert gesehen und herausgetrieben werden, äußert sich ein völlig anderes, stürmischeres Temperament. Die fein ausgeglichenen Bewegungen unserer Statue, der ruhige, zusammenhängende Fluß ihrer Modellierung sind aus einer anderen, ja entgegengesetzten Gesinnung entstanden. Lysippischem verwandt ist nur der gelöste Stand der Figur, die elastische und komplizierte, wenn auch schlicht vorgetragene Gleichgewichtslagerung im Aufbau, endlich die lebendige Durchbildung des Kopfes.

Alles aber, was wir an Unterschieden mit Werken des Lysipp darlegten, findet seine Parallele und seine entwicklungsgeschichtliche Erklärung in Werken des praxitelischen Kreises. So bei der frühen, noch verhältnismäßig straffen Gestalt des einschenkenden Satyrs (Abb. 11), der unserer Figur im Motiv so eng verwandt ist, bei der breiter entwickelten Gestalt des berühmten Hermes oder in der knappen, dafür reicheren Komposition des jugendlichen Apollon, der die Eidechse belauert. Alle diese

Digitized by Google

Abb. 11. Einschenkender Satyr. Dresden.

Werke verbindet eine Linie, die in unserer Bronzestatue ihren Ausklang findet. Hier herrscht die gleiche klingende Schönheit des Körperkonturs, die gleiche flüssige, zusammenhängende Modellierung der Oberfläche, der gleiche zügig-bewegte, schwungvolle Rhythmus im Aufbau der stillen Gestalten. Denn auch geschwisterlich gleich ist allen die Art, wie die tiefe Harmonie zwischen Handlung und Gestaltung, die ruhige Schönheit des Körpers und der Seele zum Ausdruck kommt. Sie alle scheinen in einer still verklärten Luft zu leben. Nicht in einer fernen, idealen, viel-

Digitized by Google

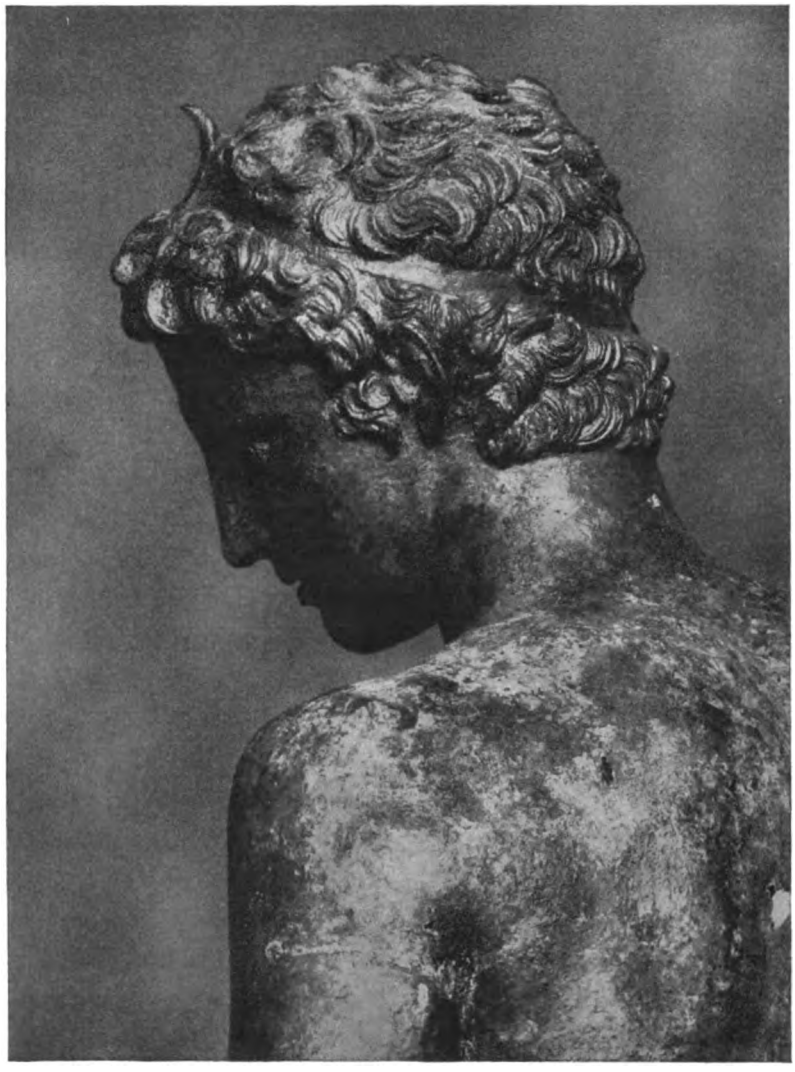


Abb. 12. Kopf des Knaben von Marathon. Linkes Profil.

mehr in einer warmen und nahen, gleichsam goldenen Gegenwart. Ihre Handlung ist ein freundliches Spiel, des göttlichen Begleiters mit dem Knäblein, des Satyrs mit den beiden Gefäßen, des jugendlichen Apollon mit dem Tierchen am Baumstamm. In dieses Spiel wird der Betrachter unmerklich einbezogen, er wird umhüllt von dem Frieden dieser reinen Daseinsform, und so erfüllt von der diesen Gestalten eigenen, vegetativen Ergriffenheit, die der moderne Mensch nur noch beim Anblick reiner Naturvorgänge von sich aus erlebt.

Digitized by Google

Nicht besser könnte man Charakter und Stimmung unseres Werkes umschreiben. In der tiefen gegenseitigen Durchdringung der göttlichen und menschlichen Sphäre, in der vollendeten Harmonie ihrer Sichtbarwerdung und in wesentlichen Zügen der Gestaltung ist es den vorausgehenden Schöpfungen des Praxiteles aufs tiefste verbunden. Über sie hinaus geht es in einer letzten, feinsten Zuspitzung des Themas wie der Gestaltung. Fast spielerisch, fast artistisch wirkt die Handhabung der Geräte, von fast eleganter Flüssigkeit ist die Formgebung; darin wird ein nicht zu überbietender, letzter Höhepunkt erreicht. Neu aber und vollendet in der Lösung ist der Fortschritt zum völlig freien und isolierten Stand der Gestalt. Ohne die seitliche Stütze, die allein bei den Schöpfungen des praxitelischen Kreises die Lockerung und die gleitende Lagerung des Körpers ermöglichte, wächst hier der schlanke Organismus empor und entwickelt in feinster Verteilung des Gleichgewichtes die freie, spielende Aktion der Arme. Die Kühnheit und Sicherheit, mit der dies geschieht, wird gewiß der Einwirkung des lysippischen Kreises verdankt.

In dieser Richtung bewegen sich auch Vergleiche, die sich für den Kopf und seine Bildung ziehen lassen. Klein im Verhältnis zum Ganzen sitzt er auf einem kräftigen Hals, darin dem lysippischen Schaber ähnlich. Ebenso in der Behandlung des Haares. Es sind in beiden Fällen eigenwillig bewegte Löckchen, die durch- und gegeneinander stehen, lebhaft und einzelplastisch in Stirn und Schläfenpartie vordringen, besonders ähnlich etwa in den flachen Büscheln vor den Ohren (Abb. 12). Die Gesichtsbildung hält etwa die Mitte zwischen praxitelischen und lysippischen Typen, in dem stillen Umriß und den breiten Formen jenen, in der lebhafteren, intensiveren Plastik diesen verwandt. Eine ganze Reihe von Köpfen aus der Zeit des ausgehenden vierten Jahrhunderts ließe sich zu aufschlußreichem Vergleich heranziehen. So der Kopf des Ares Ludovisi oder der sogenannte Fagansche Kopf, der der bekannten Statue des sandalenbindenden Jünglings zugehört. Beide sind mit Recht in den Umkreis lysippischer Kunst gestellt worden.

Doch mögen diese Hinweise genügen, die kunstgeschichtliche Stellung unseres Werkes zu fixieren. Zwei große Strömungen des vierten Jahrhunderts finden in ihm ihre vollkommene Verschmelzung. Die Art des Praxiteles bildet die Grundlage für die Erfindung des Motivs wie für dessen reine Ausgestaltung. Die Errungenschaften des Lysipp aber und seiner Generation bringen beide, Motiv und Ausführung zu einer

Digitized by Google

letzten freiesten Steigerung und Lösung ohne noch die großen klassischen Gesetze zu durchbrechen.

Werfen wir von diesem Standpunkt aus noch einmal einen Blick auf die dargestellte Handlung. Keine der für sie gegebenen Erklärungen bietet eine endgültige, runde Lösung. Für jede liegt die Schwierigkeit in der lockeren, spielenden Haltung der gehobenen Hand, die jeder wirklich zugreifenden, tatkräftigen Handlung widerspricht.

So sei zum Schluß wenigstens die Frage gestellt, ob denn eine solche unbedingt zu fordern ist. Ob nicht gerade aus dem Geiste des Kunstwerkes und seiner Zeit heraus die Möglichkeit besteht, die Gebärde nur als solche, als eine spielend-untätige aufzufassen! Man wird dem entgegenhalten, dies sei eine allzu formalistische Betrachtungsweise, die dem Geschmack des l'art pour l'art nahe komme. Aber ist diese Tendenz nicht gerade in der Zeit, mit der wir es zu tun haben, bisweilen spürbar. Liegen die künstlerischen Leistungen gerade der Schöpfungen, die an den Stil des Praxiteles anknüpfen, nicht vorzüglich auf formalem Gebiet, so daß die vollendete Schönheit der Darstellung triumphiert über das Gewicht des Inhalts. So, daß sich manchmal eine gewisse fin de siècle-Stimmung nicht leugnen läßt, von der auch unser Werk in seiner unüberbietbaren Verfeinerung und Abgeklärtheit umspielt wird. Vielleicht wurde nur aus künstlerischen, hier freilich aus tiefen und gesetzmäßigen Gründen der Gestus des rechten Armes und sein vollkommenes Ausklingen in der Hand gefunden. Keine bestimmte, deutbare, real zu begründende Bewegung also, auch kein Schnippen mit den Fingern, wie es derbere Satyrn hellenistischer Erfindung tun. Sondern mit zarter, schwungvoller Hebung des Armes halb unbewußt Gleichgewicht suchend für die Last der Linken, halb bewußt die Schönheit des Körpers und seiner Bewegung steigernd schreitet der Knabe dahin, die Schale oder den Opferkorb auf der Linken dem Ort seiner Bestimmung zuzuführen.

Wie dem auch sei, der Sinn der Handlung, der einfache Inhalt des Vorganges wird uns vielleicht immer verborgen bleiben. Unverhüllt aber steht die Schönheit des Handelnden vor uns, unberührt von der Wirkung der Jahrtausende, nicht entstellt von den Wünschen späterer Jahrhunderte. Noch heute lebt die Gestalt in dem alten Zauberkreise, der so viele große Werke jenes Jahrhunderts umschließt, und ist erfüllt von jener Schönheit, die Mörike empfindet bei den Worten: „Was aber schön ist, selig ist es in ihm selbst."

Digitized by Google

REGISTER

Ähre s. Kunst
Aischylos 236, 240, 243, 276 ff.
Alkaios 69, 71, 72, 74, 84
Anakreon 69, 70, 71
Anaximander 213, 242
Antike, u. Nationalität-Internationalität 85 ff.; s. auch Europa, Griechenland, Humanismus, Klassik, Kunst, Rom
Apelles' Anadyomene 51 ff.
Aphrodite 49 ff.; s. auch Plastik
Arcadia, „Et in — ego" 127 ff.
Archilochos 68, 84
Aristokles v. Sikyon d. Jüng. 259 f., 262
Aristophanes 276

Balzac 150
Baudelaire 159 f.

Castiglione, G. B. 135 ff.
Catull 66 f., passim; c. 62: 76, c. 101: 66 f.
Charon v. Lampsakos 214
Creuzer, Friedrich 203 f.
Curtius, Ludwig 267

Daudet, Alphonse 146 f., 153, 161
David, Napoleon auf d. Gr. St. Bernhard 110 ff.
Demeterkult 297 f., s. auch Mysterien
Dionysios v. Milet 213

Erasmus v. Rotterdam 88
Euripides 72, 276 ff.
Europa s. Antike, Humanismus, Nationalität

France, Anatole 154 f.
Frankreichs zeitgenössische Literatur und der Humanismus 146 ff.
Fustel de Coulanges 151 f.

'Genealogie' 212
Goethe 15 ff., 65 ff., 154, 283; — u. griechischer Mythos 20, Festspieldichtung 17 ff., Lyrik 65 f.; „Natürliche Tochter" 18 f., „Pandora" 15 ff., Metra in „Pandora" 33 ff.
Grabriten, attische und großgriechische 293 ff.
Grazien, Gruppen der 121 ff.
Griechenland, Klassik 276 ff., Wirkung der Kunst —s in den Mittelmeerländern 93 ff., s. auch Antike, Europa, Humanismus, Klassik, Kunst, Lyrik, Spiele, Wissenschaft
Guercino, Giovanni 130 ff.

Heinze, Richard 75
Hekataios v. Milet 208, 212 f., 215, 223
Heraklit 208
Herodot 202 ff., Aufbau des Werks 225 f., 228 f., 230 ff., 233, 235, 237 ff., 242, 245 ff., Stil 210 ff., Ionische Literaturformen bei — 215 ff., Reden 219 ff., Gespräche 222, Selbstäußerungen 222 ff.; —s Leben 244 f., — u. Athen 224 ff., 244, 246 ff., — u. Hekataios 215 ff.; Hellenen u. Barbaren bei — 227 f., 230 f., 'Ausgleich alles Geschehens' 232, 237, 241 ff., — u. 'Geschichte' 202 f., 216 ff., passim, 235 f., 241 f., 246 ff., 'Religiosität' 227 ff., 233, 237, 240 ff.; — Solon u. Kroisos-Logos 226 ff.; — 1. 1: 246; 1. 5: 232; 1. 45: 211; 1. 207: 232; 7. 8 bis 18: 236 ff.; 7. 45: 223 ff.; 7. 101 ff.: 230; 7. 139: 223 ff.; 7. 225: 211; 9. 16: 229
Horaz, —ische u. moderne Lyrik 65 ff., — u. Alkaios 74, 84; carm. 1. 13: 67, 79; 1. 19: 79; 1. 24: 66, 80; 3. 7: 78; 3. 9: 78 f.; 3. 25: 80 f.
Horoi 212 f., 214
Hugo, Victor 150, 156
Humanismus u. Altertumswissenschaft der europäischen Nationen 91, — u. die zeitgenössische Literatur Frankreichs 146 ff., s. auch Antike, Griechenland, Klassik, Rom

Ionier, Geschichte u. Wesen 205 ff., Kunstformen in Poesie u. Prosa 206 ff., 212 ff.
Isis, Gestalt 324 f., Evangelium von Kyme 326 f., Hymnos v. Andros 328 ff.
Ἱστορίη 207

Jaeger, Werner 269

Kabiren s. Mysterien
Kallimachos 70, 74
Klassik, Begriff u. Wesen 265 ff.; griechische — 276 ff., römische — 280 ff., s. auch Griechenland, Kunst, Lyrik, Rom, Sophokles, Vergil, passim
Kunst, Wesen klassischer — 274 ff., Wesen u. Wirkung griechischer, klassischer — 93 ff., Entwicklung der klas-

Digitized by Google

sischen Figur 260 ff., 344 ff.; s. auch Klassik, Medaillon, Münzen, Plastik, Vasen u. a.; Klein—: Ähre in antiker — 284 ff.

Loti, Pierre 148
Lucilius 84
Lyrik, altgriechische 68 ff., 70 ff., hellenistische 70, 72, römische 73 ff., s. auch Goethe, Horaz
Lysippos 349, 352

Maupassant 147 f.
Maurras, Charles 146 f., 154, 161
Medaillon, Bronze — des Antoninus Pius 294 f.
Mimnermos 71
Mistral, Frederi 146 f., 153, 161
Münzen 93, 98, 287 ff.
Myron 10 f.
Mysterien u. —Gottheiten, von Eleusis 297, 302 f., 304 ff., Kabiren von Samothrake 304, 313 ff.; Orphik 316 ff.

Nationalität - Internationalität u. Antike 85 ff.
Noack, Ferdinand 297, 302

Octavian 282
Orphiker s. Mysterien
Ovid 219

Pandora, Mythos 3 ff., s. auch Goethe
'Periegese' 212 ff.
Pfeiffer, Rudolf 67 f.
Phrynichos 236
Pindar 68 f.
Plastik, Aphroditedarstellungen 47 ff., Aphroditetorso des Duc de Luynes 57 ff., Aphroditetorso Slg. Stang 41 ff., Bronze aus Dodona, Berlin, 345 ff., Bronzekopf, London, 8 ff., Bronzejüngling von Marathon, Athen, 332 ff., von Pompeji 249 ff., Demeterpriesterin, Kopenhagen, 299 f. Epimetheusbronze, Slg. Warren, 1 ff., Knabenstatuette vom Ptoon 261 f., Löwenköpfe in Sizilien 179 ff., Poseidonbronze, München, 342 ff., Slg. Loeb, 345 ff., Poseidon v. Melos, Rom, 347 f., Zeusbronze von Dodona, Berlin, 104 ff., Zeusbronze in Köln 262 ff.; Apollo v. Veji 112
Platon 243
Plutarch 231
Poussin 128 ff.
Praxiteles 349 ff.
Pythagoras d. Bildhauer 11 ff.

Relief, Petosirisgrab, Hermopolis 117 f.
Rodenwaldt, Gerhart 267
Rom, Klassik 280 ff., s. auch Antike, Humanismus u. a.

Sainte-Beuve 155 f.
Sappho 69 ff.
Schadow, Marmorgruppe, Berliner Schloß, 119
Semonides 71
Sophokles 235, 240, 243, 244, 276 ff., 281; — der 'Klassiker' 276 ff., Gestalten des — 277 f. Stil u. Form der Tragödie des — 276 ff., Ziel und Wesen der Tragödie des — 278 ff.; — „Sphyrokopoi" 5
Spengler, Oswald 268
Spiele u. Spielzeug der Griechen 162 ff.

Taine, Hippolyte 151; Philosophie de l'art (Libr. Hachette 8° éd.) 2. 191 ff.: 44 ff.
Theokrit 70, 74
Thukydides 243 f.

Vasen u. Kannen; Apulische Vase, Petersburg, 295 ff., Pandoradarstellungen 3 ff., Triptolemosdarstellungen 289 ff., Choenkännchen 162 ff., 172
Vergil 281 ff.
Verocchio, Colleoni des 108 ff.

Winckelmann 102 ff.
Wissenschaft, international u. national 85 ff.
Wölfflin, Heinrich 266

Xanthos v. Sardes 213

Zola, Émile 149

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google

ALDERMAN LIBRARY

The return of this book is due on the date indicated below

DUE	DUE

Usually books are lent out for two weeks, but there are exceptions and the borrower should note carefully the date stamped above. Fines are charged for over-due books at the rate of five cents a day; for reserved books there are special rates and regulations. Books must be presented at the desk if renewal is desired.

L-1

Digitized by Google

Digitized by Google

Digitized by Google